

# الأشجار المتباعدة عن قرب!

إبراهيم الجراي \*

حين تعرفت عليه، أنا القادم من مدينة قصية،  
مهملية وجلسة كشجر  
القصوم اليابس...

كان هو، زهير  
عالم، - الذي تلقي، اليوم،  
لنؤكد رحيله الأخير! - قد  
ترك (بسنادا) قبل عامين،  
بسنادا، ذات الأشجار  
المتأخية عن بُعد!

كان ذلك بعد (حزيران) بقليل، حزيران أباه..  
حزيران الذي بكل أجسادنا برائحة الطيب،  
ولوث أرواحنا بالاضطراب، واليابس، والضائقة.  
لقد كان اليقين، آنذاك، يتوسع سمك فاسد.

ذلك، فستعوض عن خسارتنا، بابتكارات لغوية،  
تقي الخسارة من أن تكون دائمة.

لقد أصبحت الكتابة، آنذاك، شريكاً لكتابتها في  
المحنة. وفي النزوع الذي لا يكل: محاولة الوصول  
للمعنى الأخير. ولهذا صارت الكتابة سلوكاً متعباً،  
قلبي، يحتاج أوقين، كان خارج المكتبات الحرة  
آنذاك، وأعلى من قدرتها القائمة: إذ لم تعد الكتابة  
تستلزم الهدوء، كي تستجلي السر، وتدخل في  
المحى البعيد.

لقد كنا نتحدر، آنذاك - نحن القوية الضاحين -  
إلى خبطة متسوجة من يابس - يابس كان براه  
بعضنا مشروعاً وغيراً، ويراه آخر مقبلاً وباطلاً،

وكانت دمشق/ الملقى، تنثر أوحال اللغو  
على وجوهنا الهائمة، وتفصل بالتمشيق المر،  
حنجرنا المطفأة كالإسفلت.

وكان أساطينها، في القول المأثور والفعل،  
سواها، لا يكفون عن ترويض المشاعر  
بالحكمة الفاتضة، وكانتنا نتدرب وإياهم على  
محنة القول، فيسير الشعر فيه خائراً، ساخطاً،  
أجش، تائها يبحث عن مأوى وعن يقين.

كان كل شيء قابلاً للتوكيد والتسفيه.

وكان حقاً علينا، أن نحدد مكان الخلل في  
أرواحنا، وأن نحصى خسارتنا النفيسة بهدوء،  
وكأنها لا تعنيننا! فكل شيء كان يدفع باتجاه  
السخط وثمة أشياء كنت تستدعي أكثر من

لا لصف في موني — وهي موصوفة  
ومؤثرة! —

بل لقوة في مودته، التي لا تضاهيها لغي  
المضطربة، النافرة، الحرون، والخود!  
لقد كان زهير غنم صديقي

وإذا كنت هذه الصفة غير كافية فتكثف حجم  
خسارتنا برحيله، فهو صديق للكثرة، التي لا أظن،  
أيًا، أنه حاز (بجدارة) على ضيعة أحد منها.  
فهل رحيله الأخير بليغ، ماتته، وأكثرت من  
مطالبتي، التي اعتذرت له عن كثرتها، وعن صيغة  
الأمر فيها:

سترامل (الموقف الأدبي)!

وستكتب لها!

وستجري مقابلات لصالحها!

وكان يرُدُّ بذلك الرفق الذي نطالما أتعنتني  
بماتته:

— أنا جاعزٌ يا قتي

أنت أطلب فقد، وأنا سأنظ يا عموز!

وحين جاعني، ذات مساء كئيبي، صوت  
للكور طالب عمران بالغبر اليقين.

تهدم في عالم ينهض بعد:

اليقين بفداحة الحياة، فداحتها، أحيانًا.

أقول: أحيانًا.

لأخفف من صليل الألم

الذي يستجد الروح

ويسرطن الأشلاع.

به اليقين بخسارة المزاياء، وأعني مزاياء الحياة،  
وخسارتها أمام المكيدة والبطلان.

وفي الحاليتين، كان مرضاً يستوطن الحشاي  
واللغة وأسرة العرسان.

وحين كنا نحاول تخفيف سواد المضة  
ببياض الكلام، كنا نهرب إلى الصفات، وكان  
لزهير غنم منها الكثير:

شلبٌ نحيلٌ وسيمٌ يتلق بجساره عصريّة  
لاقيّة.. لاقيةٌ كضحكته المنداحة كزُن سيقي..  
ضحكته التي لا تقيم وزناً إلا لغفوتها ورقتها  
وصفاء سريزتها، فتخرج إلى الملأ طليقة  
كغزال شروود.

كان شاعرًا، وهذا مهم بالنسبة إلي.

وكان رسامًا، وهذا مهم بالنسبة إلي.

وكان ناقدًا أدبيًا وتشكيليًا، وهذا مهم  
بالنسبة لواحد مثلي.

وقبل هذا وذاك، كان إنسانًا (بالحرف  
الكبير). وهذا مهم، في من اصطفاه يقيني صديقًا  
لأكثر من أربعين عامًا.

زرته في (بستلا)، ذات الأشجار المتباعدة  
عن قرب!

وزارني في (الرقلة) ذات القيقط اللهب  
الذي ينطف، برذاذه، الروح!

والتقيته كثيرًا في دمشق (ببئر العز)  
والملقى)

وقتيلا في بيروت:

كان ذلك حين يشتدّ الحنين وتستشري في  
الروح الضائقة الملونة.

كان يكتب لي وحي كثيرًا.

واكتب له وعنه قليلًا!

وأحيانًا، بل أكثر الأحيان، لا أُرَدُّ عليه!

# أوجد العالم من دموع وغفا (عام جنازة الزعيم أو البدايات)

□ سيف الرحبي\*

إنه زمن الثورة والمشاريع والأحلام. زمن الحشود والجماعات التي لا يجد الفرد موطناً قدم إلا تحت رايتها واسمها وإطارها. زمن الانتماء بين الشارع والنظام محمولين على بهاء العلم السعيد نفسه. الزمن المنعطف الذي تغشى كل عناصره وحيواته في مرآة الثورة الكبرى، على امتداد الساحة العربية لتعيد وحدة الهوية الممزقة، وعلى مستوى العالم بأكمله، حيث الأمم المضطهدة بوحدها حلم العدالة والتحرر ضد عدو بالغ الوضوح ومطلق الشر. تظلها نفس الرموز والطبوس والأتانيد المحتشدة في الحناجر والساحات العامة والأزقة المظلمة في الأماكن السرية، أوكار الحالمين التي يطبع في عتمتها أمل المستقبل القاصم الذي لا يطلقه الشك في الجوهر والتفاصيل. الزمن الذي كانت فيه صور الزعماء الثوريين والشهداء ورموز التحرير من (جمال عبد الناصر) و(البنين) حتى (الومومبا) و(هوشي منه) و(كاسترو) و(غان كنفاني) و(جيفارا) غزاة ذي العين المقفوعة في مصانع التعذيب،

والانقلابات على النمط القديم وأسوأ منه... كانت صور الزعماء والرموز الكثر تحل محل مسرح التجمعية بكامل بحيث يتراجع إلى مؤخرة المسرح نجوم السينما والفن الذين لم يكونوا إلا قلة تحظى بتقدير العوام ومن لم يهتم بقيم الثورة، إلا من أتى منهم دوراً وطنياً مشرفاً يرفع عنه وصمة الفن

وجيفارا اللاتيني بسجواره المتدلي دائماً كعلامة على الفلق والتفكير، والذي كنا نقلده بشفط غلب الكلوية، لأننا بالطبع لا نملك مثل ذلك المسجل الأبيض، الذي سيكون حكر النورجوزية الطفولية القادمة، والتي كانت تحبل بها الثورات

\* شاعر وإعلامي معروف، رئيس تحرير مجلة (زوري) الصقبة

عضو الهيئة الاستشارية لمجلة (الموقف الأدبي).

غير التلويح الفني الطارئ على الأصل ذي البشرة  
السراء الفاتحة التي قمت هيئتها من سلاله فرسان  
غيرين.

كانت الصورة المطقة بجوار صورة البراق  
المجنحة، تمارس سحرها وجذبيتها من غير حنود  
على الصغر والكبر. وبغياب التلويح الذي يحدد  
أبعاد الصورة ويقزم نور الخيال، يمكن للصورة  
الفرعونية المشتبكة مع دوي الخطب الإذاعي كـ  
(صوت العرب) أن تيسط هيئتها وبطشها على  
الوجدان والمخيلة وتجعل هذه تشط في فضاء  
أسطوري من البطولات وتنتقم لحاضرها المكسور.

وكانت أول تذكري لكلام في السياسة والاسم  
سياسي، خارج الحروب والبطولات في تاريخ بلدي  
(عمل) هو التصاق نثار كلام لا قوام له، لكنه بالغ  
الإشراق في ذاكرتي، هو إسعدي لأحداث القوم  
إثر هزيمة حزيران ٦٧ وسطوع اسم جمال عبد  
الناصر في وعي المبكر. كان أهل تلك القرية  
الثوبية بين جبل تشبه جبل القمر وطبيعتهم  
الموحشة يتحدنون كمن لا يتحدث عن هزيمة أو  
انكسار. كانت المسألة بالنسبة لهم معركة مؤقنة  
ارتكبت فيها بعض الأطراف خيانات مباغتة في  
حق الزعيم عبد الناصر الذي سرد الهزيمة بهزائم  
ساحقة للعدو وسيطفت الأرض العربية منهم. كانوا  
يتحدنون كمن يتأهب للقتال في اليوم التالي في  
جيش لا أول له ولا آخر، وكان جيشان العاطفة  
الصادقة والبحث عن المثال البطولي المتقدم، ذهب  
بهم إلى اعتبار عبد الناصر ومصر الأقوى في  
العالم الراهن، لكنها القوة الغفيرة التي لا تظهر نعمة  
واحدة، والمعركة ما زالت في بدايتها.

كانت تلك الأجواء الحماسية التي تخطط الواقع  
بالخرافة، حتى لا يبقى من الأول إلا ظله البعيد.  
ولا أحال القرى والتمسك العربية وحتى المدن، إذ  
بضيق الفرق بينها عربياً على سعيد الوعي - هي  
الأخرى إلا على هذا المتوال وعلى شاكلته.

بعد ثلاثة أعوام على هذا المشهد المحتدم  
بالفلام والمتفتتات، قمت في القاهرة التي غشت  
أسطورتها في خيالي، أحلام بقطة ومنام لم يهدأ  
أوارها إلا بهذا المجسم المبكر بالنسبة لي، لهدف  
واضح هو الدراسة، وهاجس خبيء هو الفضول  
والمعرفة. ولا أتصور أن هناك ليلاً في التعارض  
بين المدرسة العربية والمعرفة.

كان العالم الذي رحل فيه الزعيم عن عالمنا،  
ليبقى ظل أسطوره يحتل الأفتد من مكانه الآخر  
ويبرز سطوته. كانت القاهرة التي قدمت إليها ما  
زالت مقصدة بحضور غيابه الكبير وصورته.

كانت الجزيرة التي حملتها المشود على القلوب  
والأكثاف تطيع مصر والأرض العربية بطلان هذا  
الرحيل المفاجئ، الذي خلق الحيرة والشك في  
استمرار نهجه ومراهبه. قمة في الأفق القاتم لهذا

الهايط في ذلك الزمان الذي لم يشهد بعد هذا  
الانفجار الهائل لتكنولوجيا الإعلام فيرخ ويكرس  
هذا الكم المخيف من التقانة والاحتطاط.

كان أهل الفن مغلوباً على أمرهم أسلم تلك  
العلامات والطواطم الشائعة، وسط هتاف الجماهير  
لواقعية والمخيلة عبر الصراط المستقيم للخطب  
الثوري الصاخب نحو إنجاز الوعد المستقبلي. كان  
الركب يرمته بهتف من حجرة واحدة بتلك الاسم  
الغيبسي الملتزم والفضض في حقيقته البعيدة، لكنه  
الأكيد الواضح أيما وضوح، في ذلك الخطب وفي  
مفيلات الناس وأحلامهم.

هل كانت تلك الفترة نوعاً من هدنة مريحة  
منحها التاريخ لإيثاره البائسين في أفعهم، نوعاً من  
منام في الخطب واللغة، المستقطوا بعدة على  
كايوس مرق هو الحقيقة الداخلية التي تصور بها  
أحشاء الواقع والتاريخ؟



أراني في هذا المنحى أبداً من مشارف النهاية  
وتخوسها وكانني أمام شريط سينمائي من ذلك النوع  
الذي تظهر فيه كلمة (النهاية) على الشاشة في بداية  
سرده الفاجع. النهاية أو النهايات التي ربما تشرع  
نحو الولادات والانتماء أو نحو القضاء والإمحاء  
إنه ليس شريط ثورة بوليف وأحداثها الانقلابية  
الجمسية فحسب، فلربما هو شريط لتاريخ البشري  
وسيرته في السباق الملم وميرة العزيمة وستنها.

لكن الأحداث ولولاتها وتغيراتها الأولى لابد  
أن تختلف من مكان وزمان ومن حدث إلى آخر.  
ومن هنا يأخذ تاريخ الجماعات والأفراد والآداب،  
تلك التمايزات والأخلافات التي تسبح الواقعة  
التاريخية والأدبية منطقتها الخاص وتلك الألق في  
التفاصيل والخصائص، قوام كل أدب وكل تاريخ.

فما أريد قوله ليس مقالاً فكرياً وسياسياً حول  
ثورة بوليف وجمال عبد الناصر، وإنما هو اجس لا  
تعدى الرؤية الشخصية البسيطة التي تتوسل خيوط  
رواية متاخسة على نحو طفولي (من الطفولة)،  
وطائلي لذلك الحدث الجسيم في تاريخ الأمة. أنا  
للقادم من الطرف الأيسر للذاكرة العربية بطولية  
وأحلام بدائية غائمة تجاه الأدب والثورة وجمال  
عبد الناصر على وجه الخصوص.

كانت أول صورة شاهدها لزعيم سياسي هي  
صورة جمال عبد الناصر السطوة على جدار غرفة  
شبه معضنة بيت جرائنا في القرية، فلم يكن الوالد  
يسمح باقتناء وتطويق الصور البشرية وغيرها من  
ذوات الأرواح لأيسب عقائدية ومذهبية. كانت  
صورة للزعيم كما أراها في ذلك العمر الموعلى في  
الزمن ملونة على نحو كفيف، مما جنح بخيالي إلى  
أن تكون صورته الواقعية هكذا بقلنام والكلام من

كان مطلع السجنيات، ومنذ عام جنازة الزعيم بوج بالنتظيفات والرؤى ذات المنحى الماركسي اللينيني في الحركات الطلابية العربية، ولا تغفل طبعاً، في تونسكيين والموليين، وهو النهج الذي تبنته قيادة اليمن الجنوبية وأمداداتها السياسية آنذاك قبل أن تنتقل إلى تكلفت اليسار الكروي في الاتحاد السوفييتي. التبرار الماري، وكتب (ماو تسي تونغ) ذات الأغلفة الحمراء والموجهة أصلاً إلى الفلاحين والشغلة في الصين، كتبت هي الغالبية، خاصة للطلبة المتدينين من الخليج والجزيرة العربية قبل الانتقال إلى كتب ذات طابع سبالي لمعني بالتنسيلي الذي سوفه قلدة الأحزاب الشيوعية، للطبقة المداية التي ستعود اليروليتريا إلى انفسرها الحسني مثل كتبت (المداية الجلبية والمداية التاريخية) و(الأدب والمجتمع الطبقي).

كتبت تلك الكليات ذات الطابع التوجيهي في التلقين والحفظ، هي التي تهين على الحقائق والجلسات. ومن ههنا يستمد الطلبة ضوء النظر والسلوك في تحليل أوضاع بلدانهم الاجتماعية والثقافية. رغم أنها كتبت حول أوضاع تفصلنا عنها فوارق طلبة في التراكيب الاجتماعية والاقتصادية. حتى لتبدو المسألة المتروحة في ضوئها محض دعاية لا مرجعية تحليل جدي ورغبة تغيير، مثلها مثل تطور اليمن الجنوبي وكوبا وتقديمها على سويسرا وفرنسا وفق معايير الترحيل الماركسي للتاريخ. لكنه الإيمان الطفولي لليسار الباحث عن مثل وشخصيات وأفكار تختفي وتظفر أطراف تقيد وأقصاء. في تلك الأجواء المصحوبة بمرافقة جنسية صغراوية كاسرة، لكنها مكتونة تحت سقف السياسة وهوامها (الزيمالات)، مثلاً، يجب عدم إقامة أي اتصال جسدي معهن، أو حتى عزل بفرج عن المبادئ الفكرية الشفرة، على جاري طهرانة نوربة تعويضية في حركات اليسار الجديد. طهرانة لم تختبر الحياة والأفكار بعد.

رغم هيئة المناخ الماركسي ذي المنشأ القوسي، لا أنكر، أنه كان هناك من يجرى على التعرض بسوء إلى الزعيم الزرادل، أو التشكيك في نزاهته. كان النقد يتناول دائماً مجمل عناصر ثورة بولس وبنينها العسكرية التي لا تؤهلها للقيام بأهداف الثورة الجارية، التي لابد أن تتحقق في أفق الوعي الماركسي وأحضان رؤياه الشاملة والكليّة للمجتمع والتاريخ والأدب وطريقة الأكل والحلاقة.

(هناك حكاية تروى عن كيفية ترتيب "البنين" نطقه وشرابه في الصباح).

هذه الرؤى النقدية ذات النزوع الماركسي الهلامي بمختلف تفرعها، هي بداهة سلبية الرؤى والمواقف السوفييتية منذ بداية حركة الضباط الأحرار وانكسارها على الحركة الشيوعية،

الرجل ما ينبي: بعكس ذلك. ثمة علامات تؤيد تنقلها الألسن والمصحف والمتدين.

كنت، وأنا أعيد مبدان التحرير، دائماً أستعيد مشهد الجنازة الأسطورية، وأسطورية هذا المشهد الجنازي ليس من باب الترميز والاستمارة بقدر ما هو تسجيلي في واقعته. فالجماهير العربية من المحيط إلى الخليج، كانت تعمل الفشل بطوب مكتومة ودموع حري، وكفما تحمل الأمل الأخير الذي اجتمعت به عواطفها بعد طول شقاء وغرب. وطريق التحرير - منشية البكري حيث ينلم الزعيم لميت إلا تلخيصاً مكثفاً لما تموج وتحدث به أرض العرب بأرجائها القصبة النكلى بهذا الاختفاء المصاعق. كما كان جمال عبد الناصر، الرمز المكثف الذي انطوى في شخصيته الكاريزمية، العالم الأكبر، بالنسبة لها، الثورة والكبراء، ونهضة العرب الحديثة على نمط الأبطال التراجيديين الذين شكروا مفاسل التاريخ الجديد لشعوبهم والعالم. لكن عهد الناصر كان بطلاً مأساوياً أكثر مرارة وخسرة من أبطال الماسي الإغريقية وغيرها. فلم يجد العقول إلى داره بعد سلسلة الماسي والاقلاعات، ولم يتحقق شيء على الأرض إلا غلبه الذي ثلاثي بمرعة أو كاد في خضم العواصف التي حطمت السفن والأحلام قبل أن تبحر نحو العبد.



إذا كان وعي الجماهير العربية المنفعية والوطنية على ذلك النحو البريء الذي ظل وراء الزعيم والأحلام حتى في الهزائم والنكبات، من غير مساملة ولا حتى مجرد الشك في طبيعة المسيرة التاريخية وتناجها، التي يتكهنها خطاب للزيمر بظاهرة المختلفة أي كل ذلك الوعي بمصنواه الخرافي من غير أن تعكر صفوه شائقة، فإن وعي النخبة السياسية والثقافية والطلابية، أصابه الكثير من الشواوب والتصدعات، باستثناء ما دعي بالخط الناصري، وحتى هذا الخط لم يقف حرة الخطب السابق. صار منتقها على أفق ومتغيرات أخرى، وهو الانتفاخ الذي بداه عهد الناصر بالكثير من الحنكة والخص السياسي الرفيع. الهزيمة الجارية كانت الصدمة التي مزقت تماسك ذلك النص القومي وفككت أوصاله بتجاه تبني معزات سياسية وفكرية أخرى، في طليعتها الماركسية على غير النهج التقليدي للأحزاب الشيوعية، وكذلك تيار الإخوان المسلمين. هذان التياران اللذان حاولا تقاسم ميراث العواطف الناصرية واستقطابها بشكل متواز ومتفطع يصل حد الصدام والتصفية أخيراً وهو الأمر الذي استثمره الترتيب أنشور الصلوات لصالح استمرار تغرد نهج السياسي في السلطة.

العريضة للجماهير، تحاول طرح السؤال الذي كان مطروحا كقتهام من قبل أوساط يسارية وبمبينة، إن صحت هذه التناقض في الحالة العربية، كون هذه الثورة أهملت هوية الفكر الواحد وتبنت خليط أفكار من الشرق والغرب، وأهملت الحسم النهائي الذي يكمن فيه الحل السحري الناجم لوجهة الطريق والمصيرة وفق ما هو متداول في تلك الفترة.

لكن سؤال الشك نفسه حول جدوى مثل هذه الهوية شبه اللاهوتية، هل ستكون كافية بقدر "المشروع" الحضاري الشامل، أم أن هذا المشروع المعلوم به يقع في مكان آخر عسباً وبلغ التعقيد، غير قراءة وتنبع خطى الأحداث والوقائع والثورات في التاريخ البشري، ملابسة وحاضره. هذا الحاضر الذي يبين بقوة ما الت إليه تلك الغيول التي المتنبئة بمختلف مشاريها ومضارها وأثرها، من قبل دول بعينها، في ما دعي بالعلم الثالث من حروب أهلية وفقر وقمع لا حدود لسفقتها المتطول والساحق لحولة البشر والطبيعة.

في سياق الطبيعة العسكرية لشورة يوليوس والنظام الفاسري يمكن التساؤل حول طرح هذه الطبيعة أو الصفة على إطلاقها مثل حركات وثورات عربية وعالم ثالثة كفت تجاه تلك المرحلة، حيث لا تنصف أصحابها بأي تكوين واستناد مدني في المجتمع، ولا شأن لهم إلا بالجنسية والرب والقيم العسكرية التي تربت وشبت عليها تلك الجيوش التي من مهام وجودها قمع المجتمع المدني وبنوا نموه تشكيلاته؟ فقد تشكلت خرافة وعي قلة يوليوس الأساسيين، في حضن المجتمع المدني والعسكري على السواء، إذ انضم معظمهم إلى أحزاب وهيئات مدنية لمدة تطول وتقص وتلقى تكرينا منبها مرموقاً.

إنها ليست عسكرية بالمعنى النموذجي، وحصر عسكريتها على هذا النحو ربما كان متعجلاً وأدى إلى تصورات ساهمت في تأجيج الخلاف والصدام مع لفتات المشكلة الأخرى.

هل كان الخطأ في مكان آخر غير الطبيعة العسكرية المزعومة التي لا يمكن أن توكب وتنجز "مشروع" التحولات الكبرى في التاريخ الذي يمارس مكره ومراوغته أحياناً بعيداً عن إرادات البشر وأحلامهم؟

الثورات الشعبية التي لم تأت من تكفك العسكرية لم تلق مصيراً أفضل، والسنوات الأخيرة من القرن الفائت قدمت الدليل الدامع بعد الآخر في جهات وجغرافيات مختلفة، على الإجهاض والقفل الذريع والارتطام بالألق المسدود!

\*\*\*

العربية منها والمصرية. رغم أن حركة (حدثو) التي كانت تملك وجوداً في المجتمع العسكري والمدني والتي تعاونت بشكل عميق مع حركة الضباط وجمال عبد الناصر، تعرضت لانتقادات من قبل الصوفييت وتجلياتهم المركبة في العالم العربي.

في هذا السياق يستتب سؤال الخيال الأيديولوجي والفكري الذي نبئت حركة يوليوس كنهج عمل ضمن الاتجاهات المتلاحمة في تلك المرحلة. هناك آخرون، دول وحركات، حتموا هذا الخيال بأجساد الاشتراكية العلمية، ومثلها القومية والراسمالية وما يشبهها الخ... لكن إشكاليات التخلف والتفقر الحضاري ظلت عميقة في بنيت الحياة والمجتمع!!

جمال عبد الناصر وبعض زملائه خبروا في مطلع شبليهم وأحلامهم أكثر من خيال واتجاه، من حركة الإخوان المسلمين بقيادة حسن البنا، والدخول في إطارها التنظيمي لفترة قصيرة دفعت بعبد الناصر إلى التوجس والريبة حتى القلع النهائي، حين اكتشف الصديق أن هذه الحركة تعمل على تحويله إلى أدوات لأهدافها في الاستيلاء على السلطة، حتى الحركة الشيوعية (حدثو) كما سبق، حركة التحرير الاشتراكية التي أعجب بها عبد الناصر وخلق محبسي الدين وأخرون، كاتجاه فكري تحرري، وأعجب بمسككها العلم (الرقيق بخر) تلك الشخصية الغامضة والمذهبة، حسب وصف محي الدين لها. لكن هذا الإعجاب لم يبرح أن يتحول إلى نوع من الاحتقار حين عرف عبد الناصر، أنه عامل ميكانيكي (لم يتركز أن المستقل للميكانيكيين) لكن إعجابه بفؤاده كفل بقي وبقيت أوصاره مع الحركة أو أصر جذر ومصير حتى انتصر الثورة والانقضاء على رفاق الأمن والتكفل بهم في السجون التي ورثتها الثورة من العهد السابق. وهي عادة أصبحت نمطية من فرط تكرر ما في تاريخ ثورات العالم بأكمله، حيث تندفع رغبة الحناح الواحد أو الفرد الواحد في الاستحواذ على السلطة الكلية، ليس باتجاه اقتراض حلفاء الأمن واستئصال شقيهم، وإنما تجاه إنشاء الحركة أو الثورة نفسها باسم الاتجاه الصحيح وتصويب الاحتراف في المعسكر الذي أصبح خصماً، لا عدالة من غير فضيحة وتدمير تدمير لا هراة فيه، مثله مثل العدو والممثل. وفي تاريخ هذه الحركات والانتفاضات يتفق تزيق رفاق لبعضهم، تدمير العدو الذي من أجل دحره قامت الثورة والحركة.

هذه الإشارات إلى وقائع حول الخيارات الأيديولوجية والفكرية وتماسها العميق مع حركة الضباط الأحرار والثورة والنظام الذي قذف بنتمه العسكر ثارياً ولم يك من التنازع والزلزال والقاعدة

بالتاريخ وطنيسته الإنسانية. لم يطلوا بتعميق التعددية التي هي من مكاسب الحركة الديمقراطية والثقافية قبل يوليو. فلم تكن المسألة الديموقراطية مطروحة بشكل أساسي في البناء المجتمعي والمؤسسي، عدا الديموقراطية المركزية أو مفهومها الاشتراكي ذي الطابع التجريدي المحض. ربما طُلب بها متفقون ليبراليون، لكنهم غير مؤثرين بحكم تهيمتهم وغربتهم في ذلك المناخ الذي كانت تطغى عليه الحشود والمواجهات الواقعية والمتوهمة في الداخل والخارج. ففي مثل تلك الظروف الحالكة ليس من الأولوية طرح مسائل كالديموقراطية والتعددية في العلم الثالث كصدي لتجارب الحكم في المعسكر الاشتراكي والاتحاد السوفييتي، فهذا طرح لا يعني سوى اتصال الأعداء واستغلالهم للمناخ الديموقراطي لضرب المنجزات وتحطيم المستقبل القادم من غير شك، وضرب وحدة المجتمع المتماثل. ومن فرط مكر التاريخ ودهاء الفكر أن هذه المسألة ومخاريفها وسبلاتها وأصولها في اللب والصميم، هي التي حطمت أعظم إمبراطورية حثيثة في العصور الحديثة. وربما سطم الأخرى التي تلتقي معها في الحفوان التوتاليتاري الخفي والمعلن، وإن عبر مسالك مختلفة.

بداية لم تكن الحركات الطلابية، التي كنا نحش في حياض أفكارها واستبهاياتها، والتي تلمح نفسها عبر الطابع الثقافي أوروبا من التهم السياسية المباشرة. وهي حركات من معظم البلدان العربية التي تنوزعها والتي كانت القاهرة مركزها حتى انقلاب الأوصاف السياسية ورحيل المركز ونوزعه بين بيروت والشام وبغداد. لم تكن إلا أسيرة هذا الجهر الأيديولوجي ومفرداته وأوهامه حول الطابع الجذري للمفاهيم الثورية ورؤيا التقدم والتغيير. والتي لم يكن عهد الناصر ويوليو إلا إجراء مرحلياً (ألا به لم يكن ثورة شعبية) للوصول إلى جنة النظرية التي تتعالى شيايب الإيمان من سماتها الصافية. عكس ما كنا نردد حول رمانية النظرية واخضرار الحياة (ماركس) التي استعلاها من (غوته) الذي لم تكن تعرفه في تلك الفترة. عكس "ثوبته" الذي كُتبت معرفته به عبر كتاب "المادية"، كمهد للنزعة والملمم الفكري والنظري في إرادة القوة بالمعنى السطحي والمعنوي، لأوكولف هتلا!

كُتبت الحياة والوقائع على الأرض هما الغالبان الأكران. وكنا نترق في سياه التجريد وخدر القرايات المبسطة.

في الضياء الذي بدأ في الثلاثي، وحين تنفض حطاة النفاق حول موضوع ما من تلك الموضوعات المطروحة والتي تمتد وتنشعب من "نظرية الثورة" حتى المرأة في أنجولا وجزر القمر وجبال ظفار

طلد الزعم حاضراً وصورته الشخصية المشبعة بالألوان والنظرة المتحصنة في تلك الغرفة شبه الممتدة، لم تقب ولم تتوار، لكن خطفيه السياسي والفكري أو معظمه بدأ في التوازي والغلب، وإن بقيت ثوابت معينة حول أحلام العدالة والتحرير والاشتراكية منقطعة مع تيارات واتجاهات مختلفة ضمن تصورات لم يعد الخطيب الناصري مرجعيتها. توارى ذلك الخطيب الذي اجتهد فيه الزعيم مع رفقه ومن ثم مع متقنين مصريين بلزيين من أدبيات وتنظيمات الحركات الطلابية مصرياً وعربياً. وباستثناء الشريحة الناصرية وبداية ثلاثي هذا الخطيب في المؤسسات الرسمية التي لم تتطرق طويلاً كي تغير الدفة والكسراع نحو أفق آخر، وصل نروته في نحر الثورة لنفسيها فيما عرف بالحركة التصحيحية عبر الرئيس أنور السادات والتي وصفها أعداؤها بالثورة المضادة التي جاءت لتتفصل كل ما بشرت به وأنجزته ثورة يوليو وعهد الناصر، طوحت بكل تلك العناصر والتطلعات والوجوه إلى عالم خارج الفعل والمشاركة في الحياة السياسية والمدنية والمشفقة التي كُتبت مركزها ومدارها على مر السنوات لفقنة.

بذات صور الزعيم المطلقة على الجدران والمؤسسات والأماكن العامة تنقلص تدريجياً حتى أوشكت على الاختفاء، لكن ليس من طوب القاص ومشارعهم التي بقيت خبيثة ومطمورة في لهات المعيش القاسي.

هل لو عشت عهد الناصر وكُتبت له فرصة البقاء حتى المرحلة الراهنة، هل كانت صورته مستقي على هذا النحو المثالي الحال؟ أم أن مسؤولية التاريخ والأحداث أكثر عنفاً وعلى نقض رغبات الأحلام والأفراد والجماعات؟

أما أدبيات اليسار ونشاطات أوساطه الطلابية والسياسية، فقد بدأت بيرة هذا التغيير والتحول بعد الكثرة الحزبية وأخذت مداها لاحقاً مع نزوعها الراسمي الذي ارتكت فيه الطريق الأمثل لمواجهة تراكم التكتلات والانكسارات، وهو الطريق نفسه - بجانب طرق أخرى أبرزها تيل الإخوان المسلمين - الذي طالبت بعض الأحزاب والمتقنين في مصر والعالم العربي، عهد الناصر ويوليو في حسم الخيار الأيديولوجي وعدم التردد في مهلوي الاختيار الذي سيفضي إلى الفشل والإجهاض في نظرهم. وفي هذا السياق، وعيد الناصر، الذي تستمد منه تلك بطلياً بتوسيع الأطر المدنية والديموقراطية، والتي أخذ تعامل الأجهزة وهيمنتها على كل أوجه الحياة في بعدها وسط الانتفاخ الشعبي الواسع متقطع لتظهير حول عهد الناصر، الذي تستمد منه تلك الأجهزة شرعيتها وسلطتها، حتى في الأشياء الكثيرة التي لا يمكن أن يقرها بسبب وعيه العميق

وللعب الحر للمخيلة، بوصف بقائي عن "الأب الهالف" وبه أنب مرتف وعديم الفائدة.

هكذا كانت ثيمة المواجهات بيننا، نحن من نحاول أدباً وقفاً ولزماً الذين لا يرون فيه إلا انعكاساً مبسطاً للتصور الميضي واستدراكاً له.

إنها الصفات التنظيمية التي ينشأ أي جهاز أيديولوجي عبر التاريخ. تتسوع الأوصاف والتعرجات، لكنها جوهرياً تنقل مشدودة إلى طبيعة واحدة، إلغاء القيم الجمالية والروحية، إن لم تكن مطية تهر أسماها وراء الدعاية والتعريض دولاً وجماعات معارضة.

تتمرض تلك الجماعات وتصل حد التحارب والإفناء المتبادل، لكن النظرة تجاه الأدب والثقافة بما فيها الثقافة الدينية نفسها، هكذا لا تختلف نظرة الأجهزة المتقاتلة من (غويلز) حتى (غدانوف) و(مكارتي) ومن حسن البنا حتى شعراوي جمعة وخالد بكداش، من قبة الهرم حتى أسنمة وأدنا، يخترل جوه الكائن وماهياته الكثيرة والروحانية الصيقة فتأ دنيا وثقافة إلى بعد دعائي من أبعاد السلطة القائمة أو تلك التي يطمح إليها المعارضون. إنها (أي السلطة) حسنة الجميع ومهدف القراء والمتحاربين بكل الوسائل القنطرة لهذه الغاية القصوى والتهنئة، حتى لو تحولت السجدة إلى حطام وجثة هائلة.

الحركات الطلابية كانت أكثر تشدداً يصل حد الانضباط العسكري بحكم قصور التجربة والوعي، من مرجحياتها الحزبية والسياسية تجاه المحاولات الأدبية والفنية لعناصر من الأوساط نفسها، وأكثر تلمزاً في الفرز والإقصاء. مثلاً الأدبي والفني كان لا يتجاوز عربياً، أحمد فؤاد نجم ومظفر النواب والشيخ إمام ومحمود درويش في فسائده الأولى وشعر المقاومة وكرامة مرسل ومن ثم هارسل خليفة وفيروز بصورة تحمل على التآويل القسري واستخلاص الدلالات الثورية من أغانيها ومن على شاكلة هذا المثال ونسطة "الثوري" عربياً وعالمياً، والذي يخلط في حرمته الحابل بقابل والحقيقي والزائف السطحي، وهو الأغلب. ولا يجب الخروج على هذه المعايير والقروض "البروكستية" فهي أثرت الشعوب ومستقبلها.

جبل الضائين من السيدة أم كلثوم حتى عبد الحليم وعبد الوهاب، الخ، لا مكان لهم في أوساطنا، إلا من جرفه الحنين والحنان. فصرل يصممهم مرأ وسرقة. وإذاعة السيدة أم كلثوم كرهنا سبياً من أسلاف الكارثة الحزيرانية، يجري مجرى التندر والطرافة، لكنه في الواقع عين ومؤشر من مؤشرات مستوى الوعي الثقافي في تلك الفترة وما زال يسري في أوصال كثيرة. ويذهب الشطط

والبحرين ويولي الزملاء الأكثاف مفسورين بضيق الغياب، كنت أفكر في عزلة كل منا وفي الظروف التي ستفضي إلى شتات الشمال وأراما قادمة من غير رحمة. وفي الواقع أو أكثر منه لم تكن تلك الحركات تسلياً فروعاً جوهرياً، عكس ادعائها عن ممارسة الأجهزة والحركات الناصرية، عدا ادعاء الارتباط الممسري المتلبس بالنشيد الأممي والاتحاد الموفيتي وفلكه الميهين، وهو ارتباط إلى في تبعيته النظرية خاصة بعد أن تحول الماريون إلى الفلك نفسه. وهو ادعاء لم تقرأ يولييو وعبد الناصر الذي كل يطمح إلى التعلل من مواقفه العربية الخاصة التي أعاد لحمتها بعد قرون من التشتي والضياح. وحول خلاف شكلي عن أولوية المسألة القومية والصراع الطبقي.

تسارى خطاب الزعيم من تلك الأدبيات الطلابية في الاسم والتفاصيل لتحل الأفعى الماركسية. هذا الخطاب نفسه الذي لم يسمع الزمن والقتال للبرغ طور التحقنق والتضج في الواقع والفطرية، وكان مشدوداً إلى ما هو على خلاف معه في الخطاب الاشتراكي العلمي السائد على إيقاع الأحداث العاصفة ووتيرتها، وفق نماذج المستنقة والمطموح إليها على مستوى العلم. وكان مشدوداً إلى مرجحيات هي بالضرورة ذات طبيعة عربية في جانب الاتيحات القومسي لخطاب التنوير الأوروبي.

وهي سمة تتفصها الأحزاب القومية والبعثية. هل هي أصولية الخطاب اليساري وأوهامه، وإن تعددت الأفعى والتفاصيل التي تسوق فطبعها الصلم وسط كثافة دخان المساجير. والراجحت الفارغة ولعل الزملاء والرفاق والأماني، التي ربما يكمن جمال لحظاتها الغارية في عدم تحقها؟



هل هي أصولية الخطاب العربي اليميني واليساري على أرجاء مختلفة ومتفصصة؟ وهي الأصولية التي تحول أدجة وتعيل كل شيء تطلة برأئها، حيلة وكثرة وأنبأ. وكل ما لا يتفق مع تصور هارؤية وسلوكها، فهو بالضرورة محروم من نعمة الحقيقة ورضا الشهادة، محكوم عليه بالمتني والعزلة و"النفيوية" المنسومة ذات الأبراج العالجية البعيدة عن الجماهير والشارع والأحوال والهجوم. فحين تذهب الكلية إلى طرق إشكليات ذات طبيعة معرفية مسعبة خارج المتداول والمكرور لل طرح والصيال، تؤسم بالتفلسف المجففي المتعرج. وحين يذهب الشعر والأدب إلى محاولة إرتياد مناطق مفتوحة على الاحتمالات الجمالية والتعريب

"لقد عانت الطيفات في هذه اللحظة على سطح الترابية" كما عبر "غرامشي" تلك الطيفات الغامضة أصلاً في مجتمعات سببية التركيب والتطور وصل المتفكرون على رأس مؤسسات الثقافة وغيرها، مشاركون حتى في القرار السياسي. فكانت فترة الستينيات، بهذا المعنى، شبه مثالية في ذلك السياق السداسي العنيف، فيها ربما أحسن المتكف بنوع من الهجنة وراحة الحيلة والضمير الممزق بين "مبادئ" نشده إلى عربتها ودولة وطنية قومية لأول مرة، كان يحلم بأن يكون جزءاً من نسجها وأهدافها.

هذا النوع من التوافق التاريخي، إن لم أقل الاستيعاب، لأن المتكف الحقيقي لا يمكنه التحلي عن طاقته النقدية، تجاه الوجود بأكمله، مهما كانت الشروط المحيطة، يدفع بمنكف ليبير إلى (معد الدين إبراهيم) إلى إقرار ضروريته العلمية في أي مشروع نهضة حقيقية في التاريخ. وأمثلة على ذلك اليافان، التي قامت نهضتها الحديثة على التعاون الكامل بين النخبة المثقفة والنخبة الحاكمة. وبريطانيا عبر الجمعية الغابية التي استطاعت أن تحدث من التغيير ما يحتاج إلى ثورة دموية هائلة، وكذلك نهضة أمريكا في تعاون وتحالف بين رجال الفكر ورجال السياسة، حسب تعبير **معد الدين**.

كل هذا أثبت التاريخ والواقع صحتها من غير مبالغة. ولا يتطرق **معد الدين** إلى أي مثل من التاريخ العربي الذي يرى أنه غير جدير بذلك، قديسه، مثل الدولة العباسية، وذروة ازدهارها الكوني، ودور ذلك التوافق الخلاق بين نخبة العلماء والفلاسفة والنخبة الحاكمة. وعلى نحو آخر، كانت بداية جيدة لو استمرت وتعمقت أفقاً وتعددية، مرحلة الستينيات المصرية، التي لا يرى فيها بعض المنقذين إلا استمراراً للتوتر والقمع من غير أي منحي إيجابي.



المرحلة الناصرية كتبت مشروع أمل وحلم لم يكتمل، وربما أجهض قبل بدايته الحقيقية حول طموحات النهضة الحديثة التي لا تمت بصلة بمقارنة مع ما دعي بهنضة **محمد علي**، ذلك المفسر الأليستي ذي النزعة الإمبراطورية الشخصية، أكثر من أي مشروع آخر. ولم يكن ذلك الأمي الطموح، الذي تعلم الكتابة في الأربعينيات من عمره، صانع تلك الحلقة الهائلة في التاريخ المصري، بقدر ما كانت النخب المصرية ومسل تطورها؛ لكنه (أي المشروع الناصري) ترك أثراً عتيقة على الأرض المصرية والعربية، وعلى مستوى العالم، فلازل مرة يتلوه البعد القومي في كافة مستويات وشرائح المجتمعات العربية، وهناك

يرفض هؤلاء المطربين حتى في أعينهم الوطنية الشائرة. فهم لم يعمدوا بعماد "النظرية" الحقة، ويتقنوا ذلك، فلا أحد يسمعهم حتى ملأوا من غير أن يترأى لهم سطوع الحقيقة.



من الفطرة والخرافة و"وعي" البراعة الأولى لأهلي القرية حتى الوسط الطلاسي ذي البراعة المختلفة المدعية والمتعالمية. ومنه إلى بدايات الوسط الثقافي الذي شهد إرهاباته في الوسط الطلاسي. في القاهرة المزداية دائماً بأهلها ونيلها ومقابر عصورها المختلفة والمزدانة بالاصطفاء والطفولات والتكريرات التي لا تحصى، يمتشي خطب مسير الوعي المتقلب في وضوحه وغمته. من الفطرة والتبسيط حتى الوعي الأدبي النزاع نحو المخيلة وشيء من التركيب والتعقيد.

كانت كلمات - مصطلحات، مثل "الانزمام" و"المتكف العضوي" بعد "الواقعية الاشتراكية" - تنهادى بألفاظها وطقوسها الاحتفالية المنضبطة، بين الطلبة أصحاب النزعة التطويرية والزا علمية، الذين انتهى المطاف ببعضهم في البلاد الخليجية وغيرها، إلى سفراء ووزراء ومسؤولين، كانت علامة في أذهاننا بعيدة، لكن تطبيقها القاطع يجري على كل شيء، يلهج باسم الثورة والتقدم في الأدب والفن مهما كان أسفه وركلكه وانعدام موهبته.

كل "المتكف العضوي" كلمة الضر ومستودع الحكمة، ليس في أوساط الطلبة بتواضع المعايير والتوصيف، بل في أوساط المنقذين وفعاليتهم وندواتهم كانت تلك الصيغة "الغرامشية" - نسبة إلى "لنطونو غرامشي" - تحلل واجهة ووعي المبعينيات في إضامة إشكالية المتكف مع السلطة والمجتمع وحلها، بعد أن تراجع على نحو ما مفهوم "الانزمام"، تلك المقولة ذات الطلال المزكسية في مناطق تفكير الفيلسوف الوجودي الشهير.

تلك الإشكالية، المعضلة التي تشعبت وتعددت أكثر، بعد ثورة يوليو، ودخلت في دهايل وحقول من السجال السياسي "الفكري"، بحيث إن استشارة "غرامشي" حول عضوية منته لم تعد كافية، فدخل السجال إلى مناطق محرمة وسره فهم شديد، أدى إلى ذلك الصدام المعروف بظفيرة وصلاته الحزبية والتنظيمية، حتى إبرام العقد بين الطرفين الذي خرج بموجب المتفقون من السجون ليكوتوا فاعلين ومسؤولين في أجهزة الدولة.

المرحلة الجديدة، مرحلة الستينيات، انطوت على إنجازات أدبية وإبداعية كتبت علامة في الحياة الثقافية المصرية والعربية، أثمرت تعاوناً خلاقاً بين الطرفين.

الحضاري المنتظر الذي آل إلى إربث هائل من الإحباط والهزائم بمختلف مستوياتها وسوء الحال الذي يتداعى يوماً بعد آخر.

وبعد هذه الانهيارات في الدول والأفكار والمبادئ الأخلاقية بالمعنى الإنساني العام؟ هل ما زال وعي الناس في القرى والمدن العربية على حاله الخرافية البدائية، وإن جفت ينبابيع عواطفه النبيلة وجرها الطاعون؟



لقد تحطمت السفن قبل أن تبحر إلى البعيد. وحده الزعم أبهر في مشهد الجنائز العاصف. ربما تذكر، وهو يعبر في موكبه من ميدان التحرير إلى منشية البكري، ويعبر الأرض العربية قاطبة، أنه قرأ في طفولته أسطورة الإله الفرعوني (رع) الذي أوجد العالم من بصلق ودموع.. وتام إعجابه الأخيرة.



#### ملاحظة:

— فصل من كتاب (القاهرة أو زمن البدايات)

الكثير من الإنجازات والأمروحات العظيمة بمنطق التاريخ، ليس هذا مجالها، التي ساهمت في صياغة العالم الجديد (مثل حركة عدم الانحياز)، حتى ولو أتى عليها الزمن بمعول الهدم والتمزير، تظل جزءاً مضيئاً في الذاكرة العربية.

تحية لجمال عبد الناصر الذي قاد هذا المشروع من غير صفك دماء ولا مجازر، عودتنا طيها الثورات والانقلابات. كانت عينه على التغيير والنهضة وليس على الانتقام والتمثيل بمن كان على مندة الحكم.

خمسون عاماً انصرفت بتحولاتها السيفسية والفكرية والعلمية الكبرى التي تحتل في مسارها الصاعق آلاف السنين الصونية.

هل يحق لنا التساؤل حول ما آلت إليه أمور العرب في العلم والحضارة والمعرفة؟ وما هي مكانتهم في هذا العصر الأكثر قلقاً واضطراباً وعلماً.

تلك المسكة التي تبين خرابها الأقصى وفسادها المتراكم في التعامل مع المنحطقات المصرية كالفنسية الفلسطينية في اللحظة الزاهية التي يدفع بها الأعداء إلى الإهانة والإبادة لولا المقاومة الفريدة في التاريخ البشري يكمله لشعبها ورغبة البقاء والحياة بعيداً عن الإخضاع والعبودية المطلوبين. وفيلها وبهذا (القضية) حول قضايا التنمية والأفق

# الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر وآليات التأويل (الشعر الجزائري نموذجاً)

□ د. عبد الحميد هيمة \*

— الرمز الصوفي والتأويل.

"يرى (تودوروف) أن الفرق الأساس بين الخطاب والرمز لا يكمن في الطابع اللغوي، وإنما يبرر من كون المعنى الحقيقي والمعنى المجازي وجودان معاً في الخطاب، بينما لا يوجد سوى أحدهما في الاستتارة الرمزية (Evocation symbolique). ومن ثمة فالمتلقي يفهم الخطاب غير أنه يقوم بتأويل الرموز"<sup>(١)</sup>.

وهذه الالة بين الرمزية والتأويل هي التي تحتم على كل قارئ للشعر الصوفي أن يتوسل في الاقتراب منه منهج التأويل. "ويغدو الرمزي مدخلاً مركزياً للضرورة التأويلية عبر فعل التلقي نفسه... غير أن هذه الضرورة التأويلية ليس يحددها الإنتاج النصي وحده، وإنما تتبع أيضاً من رغبة المتلقي وإرادته. إن التأويل الرمزي يغدو استراتيجية تأويلية منطلقها المتلقي وموقعها النص"<sup>(٢)</sup>.

للتأويل أصله من الأول، وهو الرجوع فكاه صواب الآية إلى ما تحتمل من المعاني، وقبل من الآية وهي قبيلته كل الممول للكلام سابق الكلام ووضع المعنى في موضعه"<sup>(٣)</sup>

من هنا يعرض التأويل نفسه أداة لفرازة الشعر الصوفي (الرمزي)، ويصبح سبيلاً للتفسير الذي هو كما يقول المصطفى "من الشعر وهو البلى والكشف، ويقال هو مطلوب الشعر، غول الشعر المصح إذا أصابه، وجعل هو محدود من التفسير، وهي اسم لما يعزب التلويح به المرعص [لما

\* كاتب ويبحث وتكلامي يعمل في جامعة ورقنة بالجزائر

الحدري تعني الفقه والمصاعف والبقاء والمظهر  
الوحي في يوحى بالتجلى شيء ما ألا وهو  
الحب ثم اتجهوا عند بلوغه أقصى برهانه، ولعل  
ذلك سبب استخدام الشاعر للون الأحمر في كتابة  
لهذه العنوان لئلا يله على معنى الاشتغال

إن حب الشاعر حب حفي در اكم إلى أن بلغ  
الذروة ففجر مشعلًا متوهجًا، وهذا الحب المتوهج  
هو حب طاهر يعني عفيف خال من كل الشوائب  
المادية، والأعراس الحسية وتقتضي العيون  
الفرعية مع العيون الزينية فتأكد عزية هذا الحب  
ثم لتبرر مرجعية الكثير من عواوين الفصل، وهي  
مرجعية صوفية واضحة مثل راتيل المشكاة  
الضراء... هذه تكون النص حيا بشكل تام من  
أية دوال صوفية على مستوى اللغة، إلا أن العنوان  
الذي يحمل بعداً صوفياً يجعل النص يتصوف،  
فصحيح يحمل دلالة صوفية

والعنوان بمثابة مفتاح أساسية تساعد في  
ولوج أغوار النص العميق، وكشف دلالاته  
المحتوية، ولعل هذا ما أبرزه بوصوح الدراسات  
السميائية الحديثة التي ترى أن "العنوان عبارة  
عن علامة سمبوتية تقوم بوظيفة الإحاطة  
لمدخل النص، كما يؤدي وظيفة نصية بدا كن  
العنوان يحيل على نص حقيقي، ويمكن تشييل  
العنوان علامات مزوجة حيث أنها في هذه الحالة  
تحتوي القصيدة التي نتوجه، وفي الوقت نفسه  
تحيل على نص آخر" (٧)

وهنا نجد أن عواوين القصيدة تعني  
النصوص، وفي الوقت ذاته تكشف عن المرجعية  
الصوفية لهذه العناوين، يقول الشاعر في قصيدة  
"عروس الكلبة"

أعدي حديث الأمن ملهمني الوجد

أعدي بقاءه سألوها وردا

أعدي ولا تسألني.. هديك بلسم

من المفضل المزري بروعتا اودي

على صدرك الأمني زرعنت توجعي

وفي سره كاسي نفسي، فلا

دا (٨)

في هذه القصيدة يستلم الشاعر لغة الحزن  
الحدري وجوؤه الخاصة، متأرجحاً في بكر صغاف  
المحبوب من القسبة إلى التجريد، هذه بذات  
القصيدة تذكر الصغاف القصية لتنتهي إلى الحب  
الروحي، وأغلب الظن أن شعراء الصوفية، كما

التأويل بين دو محي لبسني (إرجاع المعنى  
إلى أصله) وهو ما يحيل على الفراء الصوفية  
التي تجسد من خلال صروف الظاهر واعتماد  
الباطل فهم النصوص وهو دلالتها الأصلية وهي  
هذا الصغاف يقول نصر حامد أبو زيد "إذا كانت  
كلمة ناوليل تعني الرجوع إلى الأصل، وهي أيضاً  
الوصول إلى العلية والعاقبة، فإن الذي يجمع بين  
الدلتين هو دلالة السبعه الصوفية (تفصيل) على  
الحركة، وهي -لأله- أعطيت للتعبير في حيلهم  
المعجمية، لذلك يمكن القول إن ناوليل حركة  
بالشيء أو الظاهر أما باتجاه (الأصل) أو هي اتجاه  
(العلية) و(العاقبة) بلزغية السبعه، لكن هذه  
الحركة ليست مادية بل هي حركة ذهنية عظيمة هي  
إدراك الظاهر (٩)"

يتميز الناوليل أن مشروعه في الشعر  
الصوفي انطلاقاً من أنه يتخذ شكلين طهاري  
وباطني، وهذا يعرض علينا نسي التأويل للكشف  
عن هذا المعنى الباطني، ويبدو الناوليل محلاً شاملاً  
يعتبر بمختلف المعطيات اللغوية والفكرية للكشف  
عن دلالة النص

ويجوز الدكتور (محمد عابد الجابري) أن عدة  
صروب من الفراء، فهنا منها الصروب الأحرار  
التي يسميه (الفراء الناوليل)، أو الفراء ذات  
اليمين، وهي فراء من الحلقه الأولى كونها  
ناوليل، فلا تتوقف عند حدود الظاهر المياني، بل  
تزيد في تصاهير يوعي في اتجاه وجه النظر التي  
يحملها ويتحملها الخط (٥)، فالمثل في بنهي  
له أن يسميها النص، ويعقد معه صلات حتمية  
ليتناول ما على اتجاه مهمة الفهم والتأويل، ويعني  
هذا أن المتلقي لا يدخل عالم النص مجرداً من  
التأويل، وإنما يدخله مزودة بالتفكير والتأويل الخاصة،  
وبذلك يستطيع فهم النص "أحسن ما فهمه  
مؤلفه (٦)، وهذا يعني أن علاقته بين الفراء  
والنص لا تسير في اتجاه واحد فقط وإنما هي  
علاقة تسير في اتجاهين متباينين (من الفراء إلى  
النص) و(من النص إلى الفراء)

- حضور الزمر الصوفي في الشعر الجابري  
المعاصر

للتفصيل على حضور الزمر الصوفي في شعر  
الجابري المعاصر تأخذ هذه التماثل الطبيعية،  
وليد بديوي "الوجه العربي" للشاعر الجابري  
(ياسين بن عبيد).

- ليلية التركيبية لعنوان الديوان الوحي  
الحدري مركب من عنصرين، مسند ومسند إليه  
(اسم + صفة) معرّين

الوجه لفظة تحمل دلالة الحب والقوة وشدة  
لفظه (شدة الاشتغال)، شدة الحب أي توهج الحب

سفر أنت يا ندى مقاتلي

أنا وحدي على نذاك تلوي

لاح لي في بجاي نجم بعيد

وطريقي وما انطلقت تلوي

نمت أدري وما قريب صداي

ممكّن لي الوصل أم مستحيل (١٢)

القصيد حافلة بالذوال فتني زمر للمرأة مثل  
"المفتين، الصدي، الوصل" ولكن المرأة في هذا  
النص تحل عن صورتها المادية لتتحول إلى رمز  
روحي شغاف يحول على العشق الصوفي الذي  
يحير لب الشاعر، ويمسق منسقة في أسكنه  
الوصل من عذبه بالمحبوب الذي يسمي له أسماء  
شخصيات المزل العنبري، وعلى راسهم شخصية  
(إيلي) التي يحل بمرکز عالم في تجزب الشعر  
الصوفي لمعاري، كما في قصيدته "أنا في هواها  
جملة" ليامين بن عبيد:

لليلي شعار في الهوى أم تردّد

ونار لليلي في الروى أم تهذّ

عوني أرقبها للهوى جزأ

ولكنها ليلي بها تتمهذ

على الموج جاءت من نوار

أحمر

لها الجرح ممش والشرع

مم

وييني وبين التور ليلي محلة

على شجر ينلي إليه التوحّد

أنا في هواها جملة غير واحد

أنا في هواها واحد يتعدّد (١٣)

وقصيدة "تملأ لمر هرب إلى الأكلان"

ليلى شعاري إذا لعبت لا تلجّب

لم تلب عهدي بها الأحداث والحبّ

ميري إذا علمت سري وساورها

بدي زكي مبارك - "يتذكروا حقيقهم بالحب الصبي،  
ثم ترقوا إلى الحب الروحي" (٩)

وهكذا نجد ليامين بن عبيد جملتها في شعره  
بلغة الحب العنبري تارة، والعنبري تارة أخرى، وهذا  
الحب الإنساني يجعله الشاعر محباً للوصول إلى  
الحب الإلهي، كما هي الحال في قصيدته "يوم لب  
سعد" و"جنين كذا" حيث يرسم الشاعر في هاتين  
القصيدتين خريطة هجرت الروح الإنسية باتجاه  
الدور، والعنبري الإلهي، والملاحظ في هجرت ليامين  
بن عبيد لشعره أنها تتركز إلى استلزام رموز  
الحب العنبري، أو ما اسمناه في العنبري السابق  
بلغة النور والجنين، ولذلك دعنا في شعر (بن  
عبيد) نرعى عاماً إلى الموت والقاء في المحبوب

أنا في عيونك نمت

أبصر، أبصر، ولا زلت مائل

نشرت ليلي هناك كطفل

على شفتي، أليكا يسائر

ونلمست شملي بلا موعد

أنا قبلك بحبي ألهج (١٠)

في هذا النص نرى المرأة رمزاً للذات الطوية  
التي يدور الشاعر حولها ويهاجر إليها بكل مشاعره  
وحاسية، وهذا يتم نصبت المظهر العنبري  
الأنثوي إلى أعلى مستوى، فز حافية الصوفية،  
وهذا يترك لنا القيم الروحية التي يطرحها النص  
لشعر الصوفي الجديد ويرر كذلك علاقه الذات  
الإنسية بمحافل الوجود الإلهي، أو العلاقة بين  
واقع الذات الإنسانية، ورواها الروحية، وهي  
علاقة قائمة على السفر، والنص مما يحرق التور  
على الواقع، وسجواره إلى عالم الأحلام والروى

وفي الديوان الثاني "مطعم على اسم  
الروح" نلمن وجود اللمة الصوفية شكل واضح،  
وقد أشار إلى ذلك الشاعر اللبناني (محمد علي  
شمر الدين) في مقدمة الديوان حيث يقول  
"معدنات الوجد الصوفي، من الحعاء والتجني،  
والعب والمومن في الحب، والطريق والمساك،  
والروح وغصن الروح، وألتر والليل والمحب،  
والتيه وجمر التوجس، والجمر الأخضر، وإيلي  
والعزير والوحد، كل ذلك وعده هو عده الشاعر  
في قصائده، وهي قصائد غزل بل قصائد حب،  
وبما ذكرتها بعض عزلي ابن قنار (١١) يقول  
ليامين بن عبيد في قصيدته "عند .. من سفر  
التلوي"

للتفكك بين عنصر الوجوه، بين الجامع والفرق (الحاضر والعائب)، وينجبه ذلك في التناقص الظاهر بين الأشياء انطلاقاً من وحده الوجوه. لأن الصوئية تنزع إلى استبطان حقائق الوجود والعدم رغبة في معرفة الأشياء من الداخل على حقيقتها لا كما يبدو من الخارج (١٥)، يقول الزمريني: "إن الشاعر يستطيع أن يعبر عن العالم الداخلي من خلال العالم الخارجي، أي من خلال المادة، ولكنه ليست المادة الحسية، ولا العقلية، ولا العلمية، وبين هي المادة الروحية. المادة التي الممنا بها قبله، والتي يتحلى أن يكون العالم قد استبطانها ولوح إلى أحشائها، وأفلام في قلبها بعد أن فحص غلافها الخارجي الزائف، وهدد إلى الحقائق المستترة في قلبها" (١٦).

هذا بالنسبة للزمريني، أما الصوئية فقد سحت إلى ما هو عمق، فهي لم تكف بالأمثل الباطني لتحقيق الوجود، وانصبت إلى الانسجام، والتوحد معها من خلال الدور به المعقوبة التي يعينها الشاعر ويحرق بلبها

ولا يملأ (ياسين بن عبيد) حتى يشير إلى ديوانه فثالث "أهديك أحاديثي"، والذي يكثر فيه توظيف رمز المرأة كدلالة على الحب الإلهي، وأعمل دعوى السوان بوحى بأن الخطاب موجه للمرأة بينما الشاعر أحزنه الأمل، والمرء لا يبت أحراره إلا لمن يملك القدرة على تغييره، وبحولها إلى أفراح ومصبرات، يقول الشاعر في القصيدة الأولى "كشبة النار الخضراء"

يا صباها تتهتت نظراتها

بكلام كواحة في سلا

غن قالت وما عليك عتاب

وقف الضرع شادي الماساة

غن.. غن فانت شهودي

يا ذهولاً على مشارف ذاتي

قلت للرمش والبقايا شهود

أنت مفاتي أنت كل جهاتي

والمحبينا إلى ضفاف التاتمي

ثم قلنا: هنا بقايا الحياة!!

رب منها جلاثة وشظايا

منه ارتكابه.. هوها كلة تعب

يا أيها الجسد المعقود صورته

إذا تراعت فمن عتباته المسحب

تهمي وتطر اهات ودالية

مضفورة عنبا ما شكله غيب

... تغفلني بتنبها إذا ابتعدت

تغفلني بقلتي حين تقترب

وطولت كل نخل الأرض ضلوة

منها الجوانب والأفلاك والشهب

... ليل.. وجهرتني عطر على أثر

منها يدل عليها حين تحجب

... كيف التلي ومن حولي

ما أفق

على الدوام وفي سري لها

مب ١٤١١

وعند تأمل هذين النصين نلاحظ مدى تداخلها مع شعر القيس بن الملوخ، خلاصة من خلال استدعاء شخصية ليلي، والتي ترمز لها المحبوب الواحد

والشاعر في استدعائه لشعرة (قيس وليلى) لا

يقف عند حدودها المعروفة، بل يعطيها أبعاداً جديدة، ويصفي عليها روية سوية، ولذلك يمكن القول إن النص في هذه النصوص خاص وواع، فالشاعر لا يكرر النص العائب بدلالته القلبية الدالة على الحب الإنساني بل يهتت من برات الحس، ليل على الحب الإلهي للنص إلى عدل

— بعد ظاهري: مصرح به ولكنه غير مقصود الحب الإنساني

— بعد باطني: حفي وهو المقصود الحب المقدس.

وهذه الرؤية المتعمقة للحب تصد تجربة الحب للتشبع الإنساني والكون، بمعنى آخر هناك تصعيد للحب الإنساني إلى مستوى الحب الإلهي (الردوب المشهود)، وبمجي إلى طرح قيم روحية جلية، بعد هذا المواقف بين واقع الذات الإنسانية، ورواها الروحانية من أجل خلق علم جديد، ولذلك نجد أن الصوفي يحدث دائماً عن

وسيلة ومن الجبال طريقة ومن الشعر  
ترجمة (١٩)

والشاعر لا يسعى من وراء هذا الحب لتحقيق  
الاتصال بالشعبي، فهو حب روحي يتوجه من أسفل  
إلى أعلى (من النفوس إلى اللاهوت)، أو من  
السلج إلى العنق (الارتداد إلى الباب) والتوحد مع  
المعشوق كما يقول الشاعر

لا حلولة ولا اتحاد.. ولكن

لهوى شرعة.. ولي سكرات (٢٠)

وهنا يبلغ الشاعر قمة التوحد والاشراق،  
والإفعال الداخلي حتى يصل درجة السكر  
والإنشاء بلعبة الإلهية، ويوصل الشاعر إلى هذه  
الحل بذل على قوة الإفعال، كما يدل على أمثاله  
قلبه بالحب الإلهي، وهذا يتوحد الشاعر مع عصف  
المرأة هيها فيها، بل يولد من حلالها ولادة جديدة،  
وهذه الولادة هي تحقيق الوصال، وتحقيق السمو  
إلى الأفاق

حين ابن أمام تجليف روح منه يولد النص،  
ويتخطى، والشعر عنما يحتمي بالمرأة فهو يحتمي  
بالمرأة، امرء الروح، التي هي كوي يشعل  
رمقا لا يهتبه له، ومكثا لا حور له، فالمرأة ليست  
جسدا موقعا بل هي روح متحركة تتبدد، وتتشكل  
باعتبار من حائل الأنشاء المتجيلة بها

وهذا ما نجده في هذا الديوان، حيث لا يحصر  
رمر المرأة بصيغة الأنثوية المبررة (امرأة)، بل  
بشيء يصعب حزي، حيث يشير الشاعر إلى جملة  
من الصفات، والسمات الأنثوية المعلمة بعدها،  
رمزا دالا على المرأة

— وسنقوم الآن بإحصاء نسبة حضور رمر  
المرأة في الديوان

الرمز	عنوان القصيدة	عدد المرات
عيني	أخيه قلب الفشراء	مرة
موتها	//	//
ونسها	//	//
وجيها	//	//
صبا	//	//
بريق	//	//
تكرارها	//	//
فرقت	//	//
جاذبة	//	//
ربة القوم	//	//
سحرها	//	//
فرموش	قوله على جبين القمر	مرتان
الأنف	الأنف	//
لمن	في صرير الحزن	//
عيني	قوله	//
نصبي	مرة	مرة
عيني	كما يخبثها النوح	مرتان

وزعتني فما قلت اشتكتني

هي (انني من الضمير إلى الوعد

سم وأقصى من لالاح

الخط (١٧١٦)  
ربة النور، قل لها كيف أنسى

كيف أخفى الهوى بحزن سمات

كيف أنسى وكنت أقمت نارا

واصطقلنا ونحن واحد ذات

لا حلولة ولا اتحاد.. ولكن

لهوى شرعة.. ولي

هذه القصيدة (مقدمة الديوان) يحكي بشكل  
واضح لغة الشعراء القريين، ولكن هذه المحاكمة لا  
تعوم على الإحراز، والتقدير السطحي، ومما يقوم  
على ملامسة وجدان المتلقي ونقل المشاعر  
والأحاسيس

القصيدة تصعدا منذ البدء هي رحلة روحية  
تطلق من حب المخلوق إلى حب الخالق فالمرأة  
حاضنة هي القصيدة ولكن بشكل روحي رمزي  
يعلمنا على المحبة الإلهية، ولعل ذلك ما دعا  
الشاعر إلى تضمين القصيدة بعض المقاطع من  
شعر الصالح، كما في البيت النسخ وملك لمزيد من  
الإيحاء بالذلال الصوفي للمرأة في مربيها الكاشفة

إن انحراط الكثافة الصوفية عند ياسين بن  
عويذ في استعلاء الأنثوي، واستثماره في صياغة  
القصيدة الصوفية يدل على انحراط الشاعر في تزيين  
المحبة، والشوق للمحبوب، والمحبة شراب لا  
يزنوي منه صاحبه مهما شرب منه، وبضمن هذا  
الأسلوب يأتي احتفال ياسين بن عويذ بالمرمر  
الأنثوي

هذا الرمز الذي يلمز في الفصح فقل  
الحبيب، واكتشف معاً، وهذه هي طليعة الرمر  
الصوفي بشكل علمي، أنه كاشف الذي يعطي  
لشخص لا يتجلى، وإنما ليظل شيئاً حتى يمكن  
لتحديق هيها دور أن تحشى الإحراق

فلعبة الصوفية له تجاربه مفتحة على  
هاجسها الإلهي، والإلهي يحصر في كل شيء هي  
المرأة، في مظاهر الطبيعة هي عناصر الكون  
الصحيح، فله في عرف الصوفية "مراد في بزي  
صوره بصفه مخلوق أم على صورته، فكان كل امرأة  
له، وما الإنس، وما العلم إلا تجل من تجليات الله،  
ما الحب إلا حب لله، فهو المعشوق الذي لا ندرك  
حقيقته إلا بحركة عشق تجلعه تتجدد من الملاحظة

الرمز	عنوان القصيدة	عدد المرات
عينيها	أعشى فروح	//

من خلال هذا الجدول الإحصائي لحضور رمز فمراه في الأدبيات السوفيتية، نرى هذه الرموز على النحو التالي:

١ - الجوز: هي أكثر الرموز حضوراً في القصيدة، فقد ورد أربعاً وعشرين مرة، والجوز هي السمة الأنثوية البارزة

٢ - اللوز: رمز خاص ورد في قصيدة (رباعيات اللوز والرموز) خمس عشرة مرة ومرتين في قصيدتين أخريين، فكون المجموع سبع عشرة مرة

والمعلوم أن اللوز من الثمار التي تطفئها عشرة صلبة، وبذلك تتشاكل مع الإنسان الذي يتكون من جسد وروح، والجسد هو بمثابة العلاف/الغضرة للروح، فإذا كسرت الغضرة حصلنا على لب الثمرة، والذي يمثل لروح عدد المرأة، وكما أننا لا نحصل بالقسرة وإنما نحصل بلالب فكذلك هي التجربة الصوفية

٣ - أفت الفجر وما في معناه، ورد سبع مرات

٤ - الفجر: ورد هذا الومر أربع مرات ثم تأتي به الرموز، وكما نرى في الشاعر هي هذه الدوبن لا يقف عدد توظيف رمز المرأة بل فقط المفردة، وبما عدت إلى خلق رموز كثيرة، بعضها جيد فلما نجد عدد غيره من الشعراء، مثل لعل (اللوز) الذي ارتقى به إلى مستوى الومر، فهذا يعني بالذات الصوفية شانه مثل الرموز الصوفية الملوحة

نحن اسم تجليات جسد، وتجليات روح، والشاعر يجمع بين روح، والجوهر (الكثير المعنى)، أو المعنى فسطح على حساب المعنى الظاهر السطحي، وهذا يتطابق مع الحسومانية التعبيرية للتجربة الصوفية، والتي تشكل الواقع تشكيلاً جديداً وهي منهج الهدم وبناء، أي هدم الظاهر، وبناء الباطن، وهذا ما يصرح به بن عتيق في قوله

خفناً تبرج ولعلقت مواسمه

وتلويب اللوز ما عراه ريمان

... ما كنت أروى بكون اللوز.. هل

ش...

يعني ضووعاً... وضوء اللوز

معنى  
شاعر جزائري آخر تنحصر المرأة في شعره بنسبة كبيرة جاور الثالث، أنه الشاعر (عثمان لوصيف) الذي يكتب شعره عن برع حاصه، فهو

الرمز	عنوان القصيدة	عدد المرات
القلب	على شفتي طائر من حنين	مرة
عينك	//	مرتين
الصبر	//	مرة
وجنتك	//	//
شفتي	على شفتي طائر من حنين	مرة
الهمس	كلمة فاهم	//
نورا	//	//
لأرجه	//	//
نظريها	//	مرتين
سحر	//	مرة
في السمع	//	//
في المكان	//	//
عينك	أحيت لمرآتي	مرتين
رفرافة الأصحاء	//	مرة
فمسة	//	//
وجنت	//	//
ضيق	خارج في حلقه فكم	//
ضيق	//	//
صباح لدمري	على صورة الأثير	//
عينك	//	//
صباح لصوب	//	//
عينك	//	مرتين
أفت الفجر	//	مرة
اللوز	يا عرات اللوز خمس عشرة مرة والرموز	مرة
حنين	//	مرتين
وردة ماضت	//	مرة
لماذا لا أذكر	قلها وبه وجع من حنين	//
فمسة	//	//
الرموز	//	//
جنوبية لحنين	قلها وبه وجع من حنين	مرة
لهر	//	//
عينك	من مراكب كسري	مرتين
أفت الفجر	//	//
شفاقت	//	//
مفكرت	//	مرة
الهمس	على ضوء الفجر	//
نورا	//	مرتين
عينك	//	مرة
ربنة لحنين	الي غطائي فطوب	//
يعبره العنق	//	ثلاث مرات
يا صوبه الأوصاف	//	مرة
صباح مراح	//	//
شارك الوضاح	//	//
صبر	//	//
نظارة	//	//
لوز ك شفاقت	//	//
عروين جزاني	//	//
عينك	شادي	//
أعروه فروح	//	//
خمسها	//	//
وجهك لطوي	للك	//

إن الجمال الإلهي يحمر كل الوجود، والشاعر يحسن به في كل مظاهر الكون؛ في العجر، بين النجوم، وفي ريعه فتح، وهذا تأكيد لوحدة الوجود التي قال بها ابن عربي (٢٦)، والمرأة تجلي لهذا الوجود المطلق، بل هي أفضل مظاهر تجليه، و"أعظم الشهود، وكلمة" (٢٧) كما يرى ابن عربي، ولذلك يحس الشاعر المرأة، ويعشق كل شيء جميل في الوجود.

لجسداً على ما تقدم يمكن القول: "إن المرأة بوصفها المحبوبة رمز الأنوثة العاقلة للرحم الكريمة، وهي بوصفها كذلك علة الوجود، ومكن الوجود، والعاشق لكي يحصل فيها يجب أن يعذب عن نفسه عن صفته، بسبب أن برزخ صفته، لكي يثبت ذات حقيقته، ويوجد بهذه الذات" (٢٨) وهذا يتبع الرمز للمرأة على دلالات شتى.

— الدلالة الاصطلاحية:

المرأة رمز — الحب الإلهي، والجسد الإلهي

— الدلالات الجديدة:

المرأة ترمز — لكل ما هو جوهري وأصيل في الحياة

السمو على الواقع

الحقيقة الخفية

الجوهر المفقود

وهكذا يصبح للمرأة بعد ظاهري محسوس (المرأة/الجسد)، وبعد باطني حقيقي يتوصل إليه بالمرآة الذاتية.

ويبدو الرمز منحى بصاعداً من البعد المادي إلى البعد الروحي المفتوح على شتى الاختصالات، وبذلك يخلق الشاعر المرأة حلقة جديدة عن طريق إفراغ المرأة من -لأثنا المادية ثم شحها بالدلالات الروحية الجديدة، وبذلك يؤول الرمز إلى طيفه الأسطوري، وهي التأليف بين الخاص والعام بين المسمو والأرسم، بين المادي والروحي.

ولعل ما يميز توظيف عثمان لوصف الرمز المرأة في شعره هو هذا المزج بين المرأة والطبيعة، وبسبب الصفات الأثرية على عناصر الطبيعة المختلفة، روح المرأة حال في كل عنصر الوجود، كما في الذات الإلهية حالة في الوجود، أو أن الشاعر قد في بكائه في الجوهر الأنثوي، فاصبح لا يرى ذاته ولا يرى الواقع خارج هذا الجوهر، وقد تلون بلون المرأة وانتشج بوشاحها، حينما تنوجه بيسر كقمة وجه المرأة.

هذا الحضور للطبيعة يبدو ويشكل واضح في ديوان "لعمريك هذا العصر" و"اللؤلؤة"، ولعل ذلك يمثل مظهر من مظاهر وحدة الوجود، فالوجود واحد، وإن تعددت تجلياته، وما مظهر الطبيعة المختلفة إلا تجليات للحق.

يعشق الجمال، ويذهل أمام الحسن المتبع للمرأة التي تتحول في كنفه إلى رمز معمم للدلالات المرأة: ترمز إلى — الحزن والإحسان بالمرأة

— أطلق الوجودي

— انشؤ إلى الدليلات

— التوحد مع المطلق الخ

يقول الشاعر في قصيدته "تلك صهرتي"

تلك صهرتي

إنك أطلع في نور وجهك

من الحياة

ومن الفوايت

إننا اتوضا بالعشق في ظل عيونك (٢٩)

بمستوحى في هذا النص لمط (العشق)، والذي يعني في المعجم الصوفي "إفراط المحبة أو المحبة المفرطة، فلا عم الحب الإنسان جملته، وإعلاء عن كل شيء سوى محبوبه، وسر تلك الحقيقة في جميع أجزائه، وقواه، وروحه، وجرب فيه مبرزي الدم في عروقه، ولحمه وعصب جميع مفصله، فالتصقت بوجوه، وغالقت جميع أجزائه جسماً وروحاً، ولم يبق فيه منسج لغيره حينئذ يسمى ذلك الحب عشقاً" (٣٠).

"والمحبة اسم جامع لعدد من الصفات عند ابن عربي، ولذلك تراه يوجد الهوى والمحبة، والود والعشق، في عطفه لها طبيعة واحدة تختلف بالصفات فتعبر عليها الأسماء" (٣١).

وهكذا يبدو لنا أن المحبة عطفة واحدة، ولكنها تتطور، وفي كل مرحلة من تطورها تأخذ اسماً خاصاً، فتعبر كما رأينا هو إفراط المحبة.

ولعل هذا هو الذي جعل عثمان لوصف يتمتع به في النص السابق للدلالة على عصف التجربة الصوفية لديه إلى حد أن الشاعر يدرسها بالعشق، ليتفهم من أبعاد الواقع كما يظهر المصلي بالماه الظهور، أي أنه يصو عن الواقع المادي، ولذلك يبدو عصفه شعراً روحياً طاهراً لا تشوبه إلا الرص المادي، إنه حب جوهري أصيل، حب الإلهي يحصل بمعنى إلى الارتقاء بالطفلة والوجدان، ويبدو جمال المرأة رمزاً للجمال الإلهي المبتسب في كل عناصر الوجود، فعشيق المرأة/الأنثى، وتولد المرأة/المرأة التي تنفص الوجود، ويعمر الكون.

جما لك يفر كل الوجود

احسك في روعة الفجر

اسمع صوتك بين النجوم

المن ريحك في كل زينة تنتج (٣٢)

- (٥) ينظر محمد عفيف الجابري، الخطاب العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٥، ص ٩
- (٦) نصر محمد أبو زيد، إشكالية القراءة والنيات الأولى، ص ٢٢
- (٧) جميل حمداوي، "السميوي صوفيا والحنوية"، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع (٢ من ١٩٩١) ص ٩٩، ٩٨
- (٨) ياسين بن عبيد، الوهج الحنوي، ص ١٢
- (٩) ركني مبروك، انصروف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ص ٢٤٨
- (١٠) ياسين بن عبيد، الوهج الحنوي، ص ٣١
- (١١) ينظر معصم جوان ياسين بن عبيد، مقلدات علي أسد الروح، منشورات دار الكتب، الجزائر ص ٢، ٣
- (١٢) المصدر نفسه، ص ٢٤
- (١٣) المصدر نفسه، ص ٣١
- (١٤) ياسين بن عبيد، ديوان مقلدات علي أسد الروح، ص ٣٢، ٣٣
- (١٥) ينظر أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفهمه عند الصوفية (ابن عربي)، منشورات رابطة الكتاب الأندلسيين، عمان، ط ١، ١٩٩٥، ص ١٤٩
- (١٦) ليلى حايو، الرمزية والصوفية في الشعر العربي والقرطبي، ص ١٢
- (١٧) أثير مقلدات من شعر العلاج
- (١٨) ياسين بن عبيد، اهتدك احرفي، المعصومة الجميلة، الجزائر ١٩٩٨، ص ١٢
- (١٩) محمد الكحلاني، "الرمز والرمزية في المعنى الصوفي، ابن عربي نموذجاً"، مجلة الحياة الثقافية، تونس، ع ٧٥، ماي ١٩٩٦، ص ٢٨، ٢٩
- (٢٠) ياسين بن عبيد، اهتدك احرفي، ص ١٣
- (٢١) ياسين بن عبيد، اهتدك احرفي، ص ٥٨، ٥٩
- (٢٢) عثمان توصيف، براءة دار هومة، الجزائر ١٩٩٧، ص ٤٤
- (٢٣) سعد الحكيم، المعجم الصوفي، ص ٣٠٣
- (٢٤) المرجع نفسه، ص ٣٠٢
- (٢٥) عثمان توصيف، براءة، ص ٤٤
- (٢٦) ويعني "سهر الحق في كل صورة وهو [تعليل] المعجلى في كل وجه، والمطلوب في كل آية، والمصور إليه بكل عين، والمعيود في كل معبود، والمقصود في كل الخب والشهود"
- ينظر سعد الحكيم، المعجم الصوفي، ص ١١٥١
- (٢٧) ينظر ابن عربي، فصوص الحكم، (نص حكمه) لربية في كلمة محمية)
- (٢٨) ادونيس، الصوفية والصوفالية، ص ١٠٧
- (٢٩) لم تكن رموز الصوفية في الشعر الصوفي بمعزل عن رموز الجواهر الأتقوي، مما يهدي إلى أن

إن الشاعر في توطئه لمظاهر الطبيعة (٢٩) لا يقف موقفاً سلبياً، بل يتفاعل معها يبحث عن الجوهر القابع بداخلها، عن روحها المستترة، هذه الروح التي تسري في الوجود، وهي عناصر الطبيعة، تقسم الكائنات جميعها في سبع وأحد مئلاحم، ولكن انظره لمدية الروحانية جعلنا لا ننسب لها، ولا نفكر حضورها، ولكن الشاعر يصبه المر هف يستطوع في بطنل ينشور في صور الطبيعة وأشكالها المختلفة، وكذلك بولد رموز صوفية جديدة مصرها الطبيعة لمظاهرها المختلفة الجمية والجمدة

وقد عثر بولند الرمر ليست بالامر الهين، إذ إن الشاعر كي يستطيع أن يرقي عناصر الطبيعة إلى مستوى الرمر لا بد أن يعرض الحلة باملأه على مستوى الوجود والروح، ومن خلال مقلدات الحمية، فنشور مظاهر الطبيعة، ونرى حسي تصل مستوى الرمر المتعدد الامتداد الحاصل بالذلال، ولذلك فلما سلبنا في صدى الإسلامي المعاصر في علاقته مع الأشياء جعله منصوفاً، الصنف إن هو مبدع الأساغ، كل صدق نكر هنا ومن علامات الصنف أن يرتبط الشاعر بأصفيه ويرائيه، وهذا الانخراط بالذات يظهر بجلاء عند الشاعر المغربي الذي لا يمتدح وهو بلج أبواب الماضي "إن هك برماً شعراً منراً بالرموز الصوفية التي تكهرب الأوصال، وبهر الوجود وسبق بالشقي إلى مزيد من التفعليه في مواجهة الفلك والاحلال والهوط الروحي" (٣٠)، ولم تكن هذه الثورة مجرد نزوه عابره وإنما كانت "ولبية أزمنة روحية وفكرية تشكل صممه للواقع والإنسان، وحرك فيه بوعد الرعية في التعبير، وتنقية الذات مما طلق بها من شوائب" (٣١)

وقد عثر الصوفية على هذه الرعية المملحة على أسل (جلال الدين الرومي) الذي يقول "إن الهوه الذي انفعه في هـ الثاني ليس هواء، وكل من ليست له هذه الناف ظلمت" (٣٢)

#### الهوامش

- (١) تودوروف، نقلا عن فريد الزاهي، النص والوجد والتأويل، ايريا الشرق، المغرب ٢٠٠٣، ص ٥١
- (٢) فريد الزاهي، النص والوجد والتأويل، ص ٥٧
- (٣) ينظر الصوفي، إيمان في علوم القرآن، المكتبة الثقافية، بيروت، ع ٢، ١٩٧٣، ص ١٧٣
- (٤) نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٠، ص ٢٣٠

(٣٠) ينصر مخدمة ديوان حسن الامراضي، ثلاثية العجب والشهيد، منشورات المنكاه، المغرب ١٩٨٩، ص ٥٥.

(٣١) عهد القادر فيلوج، الروي والتوبل، ص ٦٤  
(٣٢) ينصر محمد مصطفى هدار، "الفرعة الصوفية في الشعر العربي المعاصر"، مجلة فصول، ع ١٤١/٤، ص ١٤٦.

الصوفية قد يصنعوا شعرهم في المزاولة وامتنوا بها في سبوح الاشياء بوصفها رمزا للفعل والآهتس وكلويا إلى قيمة استيعابية عالية

— ينصر عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص ٣٠٦

# التضاد والمجرد والتعبير عن الكليات (بنية الشعرية في قصيدة أحمد نحبور)

□ بورا حيراي\*

قلق الشعرية.

سأل الباحثون والنقاد بهذا المصطلح الزبقي، ولما يتم التواضع على تعريف جامع مانع يرسم حدود الاصطلاح، حتى إن الباحث ليتخطى في لجج هذه التعريفات المتضاربة. ولدت الشعرية في مطلع النهضة اللسانية الحديثة مع الفكر البنوي في طوره الشكلائي (١)، لكن الكثير من النقاد البنويين وعلماء اللسانيات يعترفون بأهمية التسمية وأفضلها على الشعرية.

ما يهمنا هنا ليس أي القول المعرفية تنتمي الشعرية، بل ما هي؟ ومما تدرس؟ بعد لفظة شعرية مقابلاً للمصطلح الفرنسي (Poétique)، أو الإنجليزي (Poetics)، وكلاهما جاء من الأصل اللاتيني (Poetica) المشتق من الكلمة الإغريقية (Poetikos - Poetike) التي تعني ((كل ما هو مبتدع مبتكر)) (٢).

بحث أو رسالة في الشعر أو علم الجمال الأخفيس الشعرية (٣) Poetics لا يمكن البحث في الشعرية متجاهلين المصطلح الذي استعمل هذا المصطلح بمعناه (دراسة الفن الأدبي بوصفه ابتداءً نظرياً) (٤)، إذ يرى فرسطو أن هذه الدراسة تقع على اللط - اللغة

جاء في الألفبورد

Poetice: adj. Of Poets and Poetry; in- from-  
genus.

أي التحقيرة للشعرية (٥)

وهي الموزون. شعري، ذو موهبة شعرية  
Poetic

ينصح مما سبق أن مفهوم الشعرية يعني تنبها في الترميز العدي، هــو مـتـد ليشمل كل الرسائل اللغوية، هي مـتـلـيـعـيـا الراسـل الشعرية، وينتقل بعد البصيص ليصبح وهـا على الرسائل النوعية

#### فـق الشعرية عند العرب

استتب أثر الخلاف في تحديد مفهوم الشعرية إلى المـلـحـة الشعرية العربية، يصف إليه الخلاف في ترجمـه المصطلح، هي ذرأته فلم بها در يوصف وعقومي احصى احدى وتلاشوا ترجمـه لمصطلح Protogoe نوع وحزب ما بين شعرية وشاعرية وشعرية وشعرية وانشائه وادبـه وغيرها من المصطلح(١٦)

كما يلاحظ بعد المصطلح في أعمال النقاد الواحد، ويلاحظ كذلك احتلاط الشعرية بموضوعها، وتحولها من حطاب واصف (عدم موضوعه المصور الشعرية والإلهامية) بتدرب من النقد الأدبي، إلى حطاب موضوع، فصيح موضوعا لسانها (علم موضوعه ماهية الشعر والإبداع) بتدرب من نقد النقد، وبثبات الأمران مما يفصي بنا إلى شكلين للشعرية

- نظري

- تطبيقي(١٧)

سمات الشعرية في نص نحوي

#### ١- التوليد الذاتي

انرك الشاعر المعاصر ان معدرات اللغة المحبوبة قد انبهكا الاستعمال، وان اثر الراكب اللغوية السطحية لا تصنع شعرية عالية ومختلفة، من هذا يعني انه لا سبيل إلى حل هذه الإشكالية إلا بتوليد استغلاف جديدة على صعيد المعجم، وبوليد تركيب جديدة غير مألوقة تدهش القاري وتثير فيه الدلائل والمشعر النصي والفكري التي يزيد التعيين عنها، من هذا الشعر إلى تطعيم كثير من العلاقات التي كانت تربط بين المصاحبات اللغوية المألوفة هي اللغة، وولسوا تركيب جديدة، وهذا ما انركه ابووصيف، وغيره هي كتابه الثافي والمصور، عندما قال ((اللفظ مسود والمعنى غير محدود، فكيف يمكن إقامة الصلة بين المحدود واللامحدود؟ والجواب هو في أن سجل اللفظ كلفمي غير محدود، لكن ذلك لا يعني أن حترع لفظاً لا يعرفها معجم اللغة، وإنما يعني أن مستخدم اللغة يطرقة بطرق في كل لفظ بعدا يروي بقائها خفية في لفظ عتيقة، بحيث يضال لغة تقيده نواكب أو تنشط اللغة الأولى)) (١٨)

- لكننا هذا سندر منها هي المنظور النقدي الحديث، وليد من النقد العربي، ثم تنقل إلى العرب

يلاحظ الخلاف بين راء النقد العربي، فتجلبت تراوهم المصطلح ما بين من وجده ان يرى رومان جاكيمون بصنعها علما هـا في افانير الساقية، أي ((يوصف الرأسة اللغوية للوطيعة الشعرية هي سيقال الرسائل اللغوية عموما وهي الشعر على وجه الخصوص)) (١٩) هكذا رسالة لفظية - برأيه - مجل لظهور الوطية الشعرية، لكن يدرجت معالوه، أما هي الشعر حـها المهيمنة، لكنها ((الهدف هي الوطية الوحيدة هي مجل من القول، وإنما هي الوطية العلية هي)) (٢٠)

وهذا يتبع موضوع الشعرية عند جاكيمون ليشمل كل الرسائل اللغوية والاهن الأخرى، فيمكن أن توجد في أي شكل من أشكال التعبير اللغوي مثل الرسم والموسيقى والميدما ، لكن يوساقل اخرى(٨)

بما يحصر جان كوفن علها في الشعر، ويقال فيصفي كل العناصر الثابته التي تكون بالوطية الشعرية بشكل حلف بهيم عليه لور وطية من الوطائف اللغوية الأخرى(٩)، وبدا يحصر مجل الشعرية على فن الشعر، إذ يعرفها بقوله

((العلم الذي يكون موضوعه الشعر)) (١٠)

وبعد الحرق حـا فاصلا ما بين الشعر والشعر، والحرق إنما هو استخدام حـا للغة(١١) وبذلك ركز اهتمامه على الاستخدام الأدبي الذي يطمح لنظره الشعرية إلى الكشف عن غرابيه الكلية

وتتحقق شعرية اللغة - هي مفهومه - بحرقها لور عن من اليسى اللسانية - الاستخدام العادي للغة، أي القول الذي يشمل ثابته العميقة لهذا الاستخدام وتصل الشعرية - برأيه - كلما اقرب مستخدم اللغة من القلوب، وحيز يحصل التطابق بين الاستخدام والمعيار تحقّق ذرجه الصغر في الكتابة، التي يمثلها الشعر العلمي(١٢)

ويعرف الشعرية بقوله ((هي علم الأسلوب الشعري)) (١٣)، فهي تخصص فرع محدّد بخلاف رأي تودروف إذ امتدّت طرزه لتشمل مع الشعر الأجانب الأدبية الأخرى، واقتصر مصطلح الشعرية بـ ARRATOLOGIE، فاصح الشعرية - وهي مفهومه - بمعنى إلى معرفة القوانين الناطقة لولادة العمل الفني، فهي مغز به تقوم على التجريد والتوجيه اللطفي(١٤)

أما عن موضوعها، فلا يعد الأدب موضوعا للشعرية، بل ((تلك الخصائص المجردة التي نسمح قراءة الحدث الأدبي، أي الأدبية)) (١٥)

ظه غير الوفي لن يجد أحدا يمد له يداً سوى  
الريح بصلفحه، والبر يهتق يده، يسند إلى الريح  
والقبر - فعلاً من فعل الإنسان (صلفح) لتدلّاه على  
أفعلن هذا الحظ من إيه مؤنث تثنى إليه كفت أسفل،  
أو لنقل كفت حل وفي

ب - علاقات التمثيل والاختلاف

وتتجلى علاقات التماثل في

١ - التكرار

٢ - الجانص

٣ - التوازن المعجمي

١ - التكرار

هو من بين العرب، وقد استعملته بجمية  
الإبلاغ بحسب العناية بالأمر (٢٣)

تسلط ظواهر التكرار مساحة واسعة من  
الدرس النحوي العربي، وقد بلغت النظرية الحديثة  
إلى وظيفة التكرار الإيهامية والشعرية، لاسيما في  
المنسوي قصص، إذ إن من شأن التكرار أن  
يخلق إيقاعاً (٢٤)، وقد أكدت النظرية الحديثة أن ما  
يحفظ قشر العائلي من التمثل إنما هو التكرار  
التمثلي يكرر وحداث (٢٥)

إذا التكرار دور في تمسك المسيح للعوي  
للص

ويحدّ بعض الباحثين النجيم شكل من أشكال  
التكرار (٢٦)، والحق أن التكرار مبدأ أساسي في  
تنظيم الظواهر الشعرية، فالمعصر لا يعد شعرياً ما لم  
يتواتر ظهوره في النص، ولذا فقد عد الأسلوب  
(مجموعة التكرار أو المعطوف الخاصة بنص  
من النصوص) (٢٧) غير أن المعصر المكرر  
يكسب وظيفة في السياق الذي يوجد فيه بحسب  
العلاقات التي يحكمه، بل إن (كلمة أو صورة  
مكررة لن يعني ما عناه في المرة الأولى، وذلك  
لأنها تكرار، فما من حثت بحسب مرتين، وذلك  
بالبسيط لأنه حصل مرة من كل) (٢٨)

فالوحدة المكررة تصبح وحدة أخرى بمجرد  
خضوعها للتكرار (٢٩)

وقد عوا صلاح فضل شعرية التكرار إلى  
ارتكازها على ((مبدأ جمالي يتمثل في ابتغاء التوقع  
بأن غم من بعض المحلقة)) (٣٠)

لكن هذا لا يعني أن التكرار وحده يكفي لخلق  
شعرية النص، بل هي عامل ولاحق مجرعة من  
الملاح، بحيث يؤدي عزل أحد هذه الملاح إلى  
احتلال هذه الشعرية

أنواع التكرار

تتعدد أشكال ورود التكرار في النصوص

تنشوع الألب للتراث الدلالي في هذه المجموعة،  
مجرد بعضها

١ - المفارقة الإبداعية

٢ - تشخيص المجرّد

١ - المفارقة الإبداعية

تظهر في مجموعته هذه من خلال كسره نظام  
المصاحبات العربية المقوّمة، فالمصاحبة ظاهرة  
تعني مجيء كلمة في محضه كلمة في مقوف اللغة،  
كما يقول في العربية قطع من العم، ولا يقول  
قطع من الطير (١٩)

كمثل قوله

وجرف الصوت ناز أي ناز

واعدام لليلي والنهار

أدراكاً لمتنهي لم أن خفا

لمتلي يفتقر والحرف هاء (٢٠).

ينطلق في سطوره هذه من مجدونه القمه إلى  
لا محدوتيتها، إذ يتجاوز الدلالات البسيطة للكلمات  
من خلال اللعب على العلاقات المنظمة لها، إذ جعل  
الليل والنهار يمتلئ، والعمري ينسج، أما الحق  
فصلعة جاع وبشري، فما الاحتلال الإسرابي  
للمسطين مثلاً بالحبوب إلا ابتلاع لحياة أهلها  
و استنراف لها، وهل للمحب إلا البصت عن  
الحلص منها كانت سبيله

٢ - تشخيص المجرّد

وذلك من خلال استناده أعمال الإنسلي لمجرّد  
العقل، مما يوسع الأفق الدلاليه أبلغ جموح حياله،  
ويجس بواب التعبير واسعة أمانه

فماذا تخاف الحجاره؟

يا حجاره هذا المكان

لا تخافي عليك الأمن (٢١)

جعل من حجاره وادي النسر - معطرا به  
- كتيف حبه بفتح بالمشاعر البشريه كالخوف، ثم  
بحاول نهسة روحها ماماً كما يفعل مع شخص  
مزعز، ولعل هذا الخوف عليها بحسب العلاقة  
الحميمية التي تربط بها، بالإصافه إلى أنها جزء  
من الوطن، ومن يحسن مقسمة الشب غير وطه،  
لكن شعور هنا يطلب العلاقة، إذ يسعى إلى حمل  
الأم ومعطوف هذا الوطن

أو كقوله

مازال من كن عقله، يد...

هذا الذي ما له هنا بعد

كانما مد للشقاء بدأ

فصفحته الفريح والبريد (٢٢)

### وقعقاء محتنتها تكم جزائتها تارة وورنتها تارة (٢٣)

الكلمة المكررة هنا (القعقاء)، وفي التكرار بالإضافة إلى الإيقاع الذي خلفه، إذ صارت وكأنها فاتحة لكلام جيب، التوكيد، فهي لا تشعر مهما صارت، فالقعقاء هنا ليست إلا الشعب الفلسطيني الصلدة في وجه العدوان، مهما اشتد ومهما أدار الإحود ظهورهم لهم يستحل الشعب على هذا التوكيد من العدوان (تجمل العناء) مرجعها البويرة الدلالة المركزية هي القصيدة ليست باقي الدلالات عليها

لما التكرار الترابي، وهو أحد أنواع ترداد اللفظ في النص، فهو تكرار اللفظة ومترادفها (٢٤) ومثله

### وهي بقتوبة عنكم تكتوي وتحرق الجدر ينفعها والسما (٢٥)

يحمل الشاعر هنا عن يكرور المعربة ذاتها إلى ترداد أحد مرادفها، فيلاكتواء مرادف للاضراق، لكن يجب الملاحظة أن هذا النوع من التكرار يخرج من إطار التماثل الصوتي، فيقتصر أثره على الجانب المعنوي

### ٢ - الجناس

لعمل الجناس التام يمثل شكلاً من أشكال التكرار الصوتي الذي يتصل بصيغة المشترك اللفظي فهو أمام صرب من العمالة يهض فيه -ال واحد أكثر من وطيفه (٢٦)

اختلف نظره الظاهرية الحديثة إلى الجناس، فلم يعد زحرفاً قسماً على اللعب بالألفاظ، بل هو إلى تماثل صوتي، بل صار يطرأ إليه على أنه الألية التي يحق فيها الصلة على درجات التماثل، في مقابل مبدأ الاختلاف الذي يقوم به التصاد

ولحل شعرية الجناس تكس في طاقته التنظيمية التي تضبط سيرورة اللغويين

الروصية، الصوتية، التركيبية، الدلالية، بالإضافة إلى قوانين التذاعي التي تدير وفق مبدئي التماثل والاختلاف (٢٧)، وغنياً الأنبياء إلى أمر مهم، فالعلاقة في الجناس بما هي تماثل بين الدوال، لا بعصي بالمرور على حالات التماثل مع بين الجناس يقوم على التماثل إلا أن وطيفه لا تتحقق إلا عبر الاختلاف، إذ إن نوعاً واحداً فقط من الجناس - هو الجناس التام - يقوم على التماثل التام، ومع ذلك كل وطيفه تقوم على الاختلاف

### ١ - عنصر لغوي - صميم - حرف

### ٢ - كلمة

### ٣ - تركيب

أما طرق ترداد اللفظة في النص، فهو على أنواع

### ١ الترداد اللفظي للمعربة ذاتها

### ٢ الترداد الإشتقائي من اللفظة ذاتها

٣ الترداد الترددي، أي تكرار اللفظة ومترادفها (٢٦)

### تكرار تركيب

بعد التكرار عامة وتكرار التركيب خاصة من الملامح البارزة لشعرية أحمد نجيبور.

### كقوله

### فكل مصباح ينادي

### كل سنبلة تنادي

### كل ذكرى تنادي

### يا شقا عمري لك الرويا

### أفطر ما شئت (٢٢)

يتكرر في السطور السابقة التركيب (كل + مصدر إليه - ينادي) إذ يعود التماثل الصوتي المتلفظ إلى نوع الفعل المكرر، ثم اليبية المكررة مسببة (كل)، مما يسمع شيئاً من أفق الانتظار، يأتي الاختلاف محبباً هذا النوع، وهذه هي اللعبة التي يستدرج بهجور متلفه فيها، إذ يرح به ما بين الترفع والحبيب مما يسمع شعف هذا المتلفظ ويشرحه نوعاً ما في اتجاه دلالة النص، ولو مؤقتاً

وكذا قصيدة /كشف حجابي/ إذ يتكرر فيها تركيب (اصرب ما شئت) /٢٧ مرادف/

وهنا يهض التكرار بوظائف متعددة منها الوظيفة الموسيقية وهي الإيقاع الداخلي الذي خلفه التماثل الصوتي الناتج عن تكرار هذا التركيب

وكذا يقوم التماثل الصوتي المتلفظ إلى نوع اليبية المكررة، بالإضافة إلى التوكيد، فكل هذا التركيب يوكد في ذهن المتلفظ ويجعل بويرة توكيده مسئلة على ما تكرر من بي

### تكرار كلمة:

### كقوله القعقاء من نعمك لا تزال تثيق

### والقعقاء بيئة

### لا خرافة

### ففقوا

### .....

....

في حضني صغيري

....

مستبقى طفلي الاوحد

....

طفلي أنت

كن ما شئت، لكنك حتى تبلغ الرشد مستبقى  
طفلي الأعلى

..

ولكن عند هذا القلب،

عندي يا ضي روعي،

مستبقى ذلك الطفلا (٤٠)

يعرله على لسبب الأم (هي بطني) يستدعي ما  
بعد /فهم- أدت لتلجته- الطلق- طفلي- بأكمل  
- أمك - أطفال - الحبال - وحام - المحض -  
حبل المرأة - حليبي - ينز - الطفل - برصع -  
الطفل - أمه - حصص - صغيري - طفلي (٢) -  
الزئ - طفلي - صني - طفلي /  
مدح يعرله هذا معجم قطعوله والأمومة وب  
يلزمهما من حمل ومخاص وبرزع وألم وخوف  
وحب

## ٢ - علاقات الاختلاف

## أ - التصاد

هو صيرب من علاقات الاختلاف، فصد  
النسبة خلافه، وهو مختلف عن النقص، إذ إن  
الكلام فمتناقص كلام بقضي يعصه أبطال بعض،  
وذلك عند الجمع في تصور واحد بين عنصرين  
مباينين (٤١)، وه يجب التفريق بين المفهومين،  
فالنقص إما ينحو منحى النكسل، بخلاف النقص  
الذي ينطلق فيه للعوض بعينه

فانقص إذا ليس مجرد تعاقب في المعاني، بل  
هو طريقة في التعبير عن العلاقات التي تحكم  
الوجود، فالعلم مزدود إلى علاقات أو أمها التماثل  
والنسبة، وأخرى أو فهم التنافز، والاختلاف،  
فالعلاقات الصديه تنهي معرفة بيوطن وظواهر  
الأشياء هي وحد واحد، أم العلاقات القائمة على  
التشابه والاختلاف تنهي لمعرفة الظاهر، وما يندمج  
عنه في الفعل (٤٢)، والنقص شكل من أشكال  
الاختلاف، وهو البعد السلبي للوجود، ومن ثم فهو  
البعد السلبي للفكر، وبوصفه شكلا من أشكال  
الاختلاف، فهو يستلزم قلعه أيضا، وكل اتسع  
الاختلاف وتباعدت القوة بين الظاهريين كل  
إدراك الفكر لهما أوضح وأصغر، وكثير دقة،  
وعندما يتحول التصاد من مبدأ عقلي إلى مبدأ

الذي يخصص به السوق، الذي يوفر عنصر  
الاختلاف

يقول شاعرونا

تجتث بتفرك أشجارني

وبصرك تهرس عقلم ابني

وأن أبني

وأواصل مشوارني (٣٨)

نكرم لبعه الجاني هنا هي التشابه الصوري  
الذي لا يصل حد التماثل، لكنه هو هم به، إذ يحقق  
الجاني شعريه عبر اختلاف المتولات (الآن -  
البداء) التي توهم الدوال المتشابهة (أبني - أبني)  
بماتاتها

## ٣ - التوارد المعجمي

يشير التوارد المعجمي إلى وحدت معجميه  
متوالية تصمم عادة، مثلا كلمة جدي يحتمل أن  
تتردد في إطار يرتبط بكلمات مثل حرب - حرس  
- جيش فيما يسمى بالمولات المتولدة (٣٩)، وكذا  
كثيرا ما يعنى كلمة في سبق ما معجم دلاليها واسما  
قد استدعه وردها في هذا السياق، ومثل ذلك في  
المجموعة الصغرى حتى يكرر /القلب  
هل حاربته من حلف ظهري، متى هناك هي  
بطني؟

....

هل عدل أن أنك مطلوب

من الظن إلى التمدد؟

....

لأنني أدت بالتفئة

كان الطلق يدعوني إلى التمدد

صاح الذم في رأسي: ألا من يفندي طفلي

....

تبقى ذاك أمك

لماذا لم تجسني مثل أطفال الحبال؟

من وحام الأمل الفامض

من ليل المفاض الصعب

من زخرودة تقطع حبل المرأة الموصول بي؟

....

هل حق حليبي أن يدر الآن؟

هل من حق هذا الطفل أن يرضع،

....

إلهي فأرحم الطفلا

....

إني أمه فلتبقيه لي أيها المولى

## ٢ - القضي

لا يمكن تجاهل فكرة السلب التي توهبت بها الفلسفة الحديثة، منذ زعم لوانها سيكون (١٦٢٢م) وديكارت (١٦٥٠م) (٤٩).

وقد مثلت أمثال المنطق الديالكتيكي الذي ظهر بعد عام ١٨٠٢م (٥٠)، على - هيجل، فسلط عنه - هو الوسيط للانتقال من الوجود إلى العدم (٥١).

إن حرق في البحث الفلسفي، فلندع الفلسفة جانباً، فهي اللغة وبحوث البلاغة هي تصديها للاستخدام الشعري للكلام كلام كثير عن الوعي. هذا سلب نفسه سلب البلاغيين العرب، منذ أن وعوا العزق بين الكلام المثبت والكلام المنفي (٥٢) وعبروا عنها من خلال مسائل الوعي والإنيت (٥٣)، غير أنها في تعاملنا مع النصوص الشعرية لشاعرين سجنوا كوك الوعي. يجابا للوعي أو سلباً له، إذ يتحول إلى ظاهرة تحكم في الدلالة، فبدلاً من أن يهرأ النص مرده، يصير أصله قراءة.

الأولى اثبات لوعي، الثانية تمييزه

كثيره

لمت المصباح

فلا تخف، وانظر لتعرف: لست وحدك

إن تكون البهر لعندك

ولتقت تجد الصباح يمر من بطن السماء

هناك انت

ولست هي العوئي لتصبح فكرة

.....

ليست هي الزوياً ولقني اراك

فان خلفك والحديقة مبتغاك (٥٤).

بلاحظ من خلال المثال السابق أية توليد الوعي للدلالة، فمسح النص مشتمل على عناصر غير مضمونة بالدلالة (المصباح - وحك - أثير لعندك - هي الموي - هي الزوياً) هي التي السلب ليحل محلها مسحة الدلالة، فهل زعي الشاعر إلى تذكير هذا المسح؟ أنه ليس هو من يصباح، أم تنبيهه إلى أن لا مصباح غيره، أو أنه لعد انتباهه إلى وحدته أم إلى وجود السد؟

وكذا باقي البنى المنعجة نضع القزى أما هذا التساؤل أكل المقصود البيئة المنعجة أم المنعجة (٥٥)

ج - بعض من ظواهر الأسلوب الشعري في المجموعه

١ - استخدام اللغة الشعبية

كأن شاعراً حوياً على تحقيق أعلى توصيلية مع التلقي، ولطه رمي من خلال هذا إلى

شعري يصبح طوبعه في وعي الوجود، ويحول في لغة يكتشف عن قنابل فيه، وحين ينكي الشاعر على مبدأ التصاد، فيه يصنع الفكر عن طريق اللغة في مغزل الوجود، إن اللغة نظم الفكر، ومكر الشاعر من الفصص على طواهر الوجود التي يجلوها الفكر، ويكتشف عن العلاقات الناطقة لها سواء هي ثابتها أم هي متغيرها (٤٣)

يتحول مبدأ التصاد من مبدأ وجودي إلى مبدأ فكري، مثلاً من خلال اللغة، ليحدث في حركة جدلية تحقق للوحده والتماصك، وصولاً إلى فكرة وحدة الأصدا.

((حسني كل إنشاء الوجود ومكوناته أغلبها أصدا تحولت في نظام التسمية القوية لعلنا نراها)) (٤٤)

وها تبرز الأهمية الكبرى لأسلوب التصاد في الخروج على المألوف، إذ يترى التصاد المعنى ويوسعه

أما وظيفة الشعرية فهو منبع ثر من منابع شعرية النص، ويأثرها في نص من النصوص بعمق الدلالات ويثرها ويضفي على النص شعرية خاصاً (٤٥) تنقله من مستوى التفكير البسيط إلى مستوى التفكير المركب، إذ إن من أهم سمات العقل الإنساني أنه ((يحرك من الشيء إلى بعضه هنا عن وحدة كلية من شأنها أن توحد بين هذه العناصر وتوحد بينها)) (٤٦)

فالجمع بين الأصدا يهض بوظائف

أولاهما كتعبير عن الكليات والفنية لإرارة الفروق والمفايق التي يجلوها التعليل (٤٧) تحول الشاعر

لحق الأصحاب وكنت على استعواء

وحدي في القصة أغرق في ضوضاء الصمت

وأصبح في موت الأشواء (٤٨)

يصنع المنطقي اسم صدى (الصوصاء - الصمت) اجتماعاً في سياق واحد، وتعد لغة التصاد أبعد حدوداً إذ صنع هذين الصدين متجاوزين مما يجلو دقيق العرو ويتبينهما ويقل التلقي من التصاد في الشعر إلى التصاد باعتباراً فلو كان كونا بحكم الوجود، فالإنسان الذي قد وجد نفسه هجاء في دوامة من الصمت أو الصوصاء يمتلئ قد وجد ذاته تنحط في لبح من التصاد في الواقع، مما كل من هذا التشت الذي عاينه هذه كذاب إلا أن ظهر شعرياً ليكتشف تنقص الحياة و يعب المظاهر والمثل، ثم يؤكد أنه في هذه المعقلة كل واحد، هذه المعقلة التي يعتمدها شعب فلسطين وحيداً

## فكّن افتتاح كلامي ملاما

لأني سألط منك الضمائم

ويطلبك الجوع والخوف (٥٨)

أد يقتضي جبر اليه استحصار وحدة لغوية  
بشرك الشاعر المتلقي في استكمالها، لكن يلاحظ أن  
هذا الاستكمال ليس بقوموي، بل هو محكوم  
بمسبق التراثي للتركيب، فلا بد أن فرد المتلقي  
جبر هذه الوحدة من أن يستحصر (جدع السلطة)،  
فوصف التركيب (هزي اليك جدع الحظ)  
وتمه نمط آخر من النصف في أسلوب سحرور،  
هو اسقاط أحد عناصر التركيب الأساسية، كما في  
قوله

يا شخصاً ما

يا ضوضاء ما

يا ما... ما... ما (٥٩)

لكنّ حفا كهدا بشكل عبثاً تغيلا على المتلقي  
المعدي في اكتشاف الدال المعانيب، ثم على مستوى  
الشعيرة يفتح مصداقاً جديداً للنص، إذ يجعله قبلاً  
لأرواء معصية للدلالة  
وكذا قوله

...ولا اعتراض

إن تكن هذه بلوى، فلا شكوى...

ويعم القضاء

وإن تكن عقوبة العذنب

فأصق لي، وأصق لنا، وبني

فأزّ وقط العمر هذا الغلاء (٦٠)

يبدى الشاعر النص بنبه محدوفة، لكن  
التركيب هنا يمتد دلالياً إلى سيميائية العنوان التي  
قد حين على إظهار شيء من بنية المعنى، لكن  
نعمي القصائد مفعولة، قد حث ما يسميه الشاعر  
الورطة، ولا اعتراض، ويطلب ههنا المتلقي معلماً  
بالبحث عن اجابة على تساؤل يشير به الحذف أية  
ورطة هذه هي زمن الورطات، فحياة الإنسان  
العربي والغسطيني كلها ورطاف من ولادته حتى  
معاها، فلهذا قصد الشاعر \*

وهو يذهب بالحذف (وسع من إطار التركيب  
ليقبل ما يسمى (محو النص)، فيجبل القارئ إلى بني  
خارج النص، لكن هذه الإحالات واقعة مميعة في  
توهمات الشعر، لكن لظنه يلج إليها كنوع من  
إشراك المتلقي في ابتداء الدلالة النصية، وربما  
مراعاة لدور هذا المتلقي كقوله

بحث عن مهريب

فأظلم العالم لي... أو اصاء

لم أدر كيف... لئلا التفلج جاء

وصاح بي: يا أباي

ريضة الوعي الجماعية، وليتقرب بكلمته من  
وجدان الشعب، وذلك باستخدام تركيب لغوي  
شعيرة تكلم الدلالة وصفى على النص شعيرة به  
عالية

ويبدو هذا التوجه إلى استخدام اللغة الشعرية  
جلياً في قوله

ملاكون غمامة صيف

هب أني كنت غمامة صيف

هل إلا أن ينقلني بي راع،

أو يصغر مني بحر،

أو ينشق الأفاق ليبلعني

لأن على امرأة ما أن توجد

وعلى كل ما، أن تورد

وعلى أب الذهاب مهانة الأسرار العجا

بمرباب الظن (٥٠)

يستمد الشاعر هنا تركيب من لغة الحديث  
البرسي (غمامة صيف - ينشق الأفق ليبلعني - أب  
للذهب)

وفي موضع آخر يستلهم المقولة الشعبية (ثم  
قلبي - ربه كل شهر بسر)

وأفتح القلب: هذا أبني ومصر نجاتي

اليس من دم قلبي يحيى ومن روح قلبي

وقد بما كل شهر منه ينذر

منه ينذر (٥١)

يكسر الشاعر بهذا الأسلوب تقاليد الشعر القديم  
الذي ظل حينئذ لغة المعاجم وأنها لكاتب،  
فوطف المعودة العاديه البسيطة في سباقه الشعري  
سعيًا لتفعيل دور الشعر في القضايا الإنسانية  
والوطنية، وذلك معني جاد لتحويل أعلى حواسلية  
ممكته مع الجماهير، فما هذه القضايا إلا صراخها

٢ - الحذف الإجمالي

يشكل الحذف في لغة الشاعر ملمحاً بخدي  
الظهور، وقد تجلى على المستويين التركيب  
والدلالي بأشكال متعددة منها - غالباً - في تكوين  
"القصائد الشعرية" وتوسيع دائرة (٥٧)

وتغايرت مواضع الحذف وأشكاله، فمنه ما دفع  
في التركيب الشعري ما يقتضي استدعاء الحاضر  
هذا التركيب، كقوله

تكلمت في المهدي...

هزي اليك

سلام عليّ على لمعتك

وتعنى الدنيا بما أنت  
ولكن... عند هذا القلب  
عندي يا ضى روجي  
ستبقى ذلك الطفلاً (٦٢)

وكذا قوله  
تكلمت في العهد  
هزي أنيك  
سلام علي - علي دمعت  
فكان مفتاح كلامي ملأماً  
لأني ماقلب منك الصلماً

\*\*\*  
وانتك تنيك (٦٣)

يستلهم الشاعر في من هاتين القصيدتين دلالة  
النص التراثي ليعني دلالة قصيدته مركزاً من خلال  
هذا الاستلهم على معولتي الطغولة ولامومة صبر  
استلهم قصه المسيح والسيدة مريم، فالباب قوامه أم  
وطعل، والابن للأنياب هذا المصور العوي لأم  
مربطه بمعولتي الطغولة، بينما يغفل الصائد التي  
تكون علاقه الطغولة فيها بالاب

وكذا بعدو مريم كل أم فلسطينيه بمساحتها  
ومحافظتها الصده وفهجتها ببيتها ويغنى الشعب  
الفلسطيني في الحدا حل مع السيد المسيح

ويعود بنا هذ التقديس للامومة للميتولوجيات  
العذيه التي ترى في الارض الام الأولى، وقد  
"عبدت الارض بوصفها أم" (٦٤)، وهذا الطين  
يصق والمقولات العله للصائد، فنشاط المواطن  
بوطله شبيه بلربط الطفل بأمة

كما نلاحظ استلهمه حادثه الصلب في قوله  
"وقد يطيلك الأعداء للصلب" عاكساً من هاتيك  
المسألة والفهر القسين يتر لهم الأعداء بالشباب  
الفلسطيني

كما تبرز فكرة الغداء في قوله:

وهي بالتبانية عتكم

تكتوي وتحترق

الجندار يدفعها والسماة تعطي

والبلاد غابتها، لا قرمد (٦٥)

يلج الشاعر من خلال حديثه عن الغداء إلى  
فكرة لغداء، ورد في الإيبول

"هذا هو ذمي للعهد الجديد يسفك من  
لجل كثيرين لمظفرة الخطايا" (٦٦)

أبنا؟  
من أي أم أتى طفلي؟  
وما يقول أبائي؟ (٦١)

ولو - هيا اعنق من مجز - ان الحنف او  
لنفل المحو - مظهر أسلوبي يعاينه الشاعر  
لأسباب متعددة - الا يمكن عذ هذا الحنف / الآلية  
الكتابية/ معادلاً للمحو اليومي الذي يلغاه الإنسان  
العربي عيشه، والفلسطيني حاضه، مما يجعل  
من اكبيه المعقله للحث اليومي يتغل بشعاعه التي  
منابل حبه او منكوب عنها من حياه هذا الشاعري،  
ونفصح - دور ان نقول - عن مساقه ومعلقه ٢٢٢

٣ - التلصص

تتعدد مصادر التلصص في لمة الشاعر احمد  
دهبوز، يمكن ان نلاحظ الأنوار الأدبية  
والأسطورة والشريعة والابنية، لها دور جلي في  
تشكيل المعولات الجله للمجموعه

وقد تحدثت هذه الدلالات من لبر ما المسيح  
والسيدة مريم - القول - الضقاء - غراب ابني قدم  
- صفر ولم صفر، ان يمتص صبه فمصوص  
التربية المعقله لتسليم في تكوين الدلالة العله  
للنص، ومن ثم تشكيل المعولات الرئيسية في  
المجموعه

فلو استقرنا عناوين النصوص

اغتيال الضقاء - غوي الأذي - يرتبطان بمقولة  
الموت

أما: الصغير حتى يكبر - الأمل - القلب -  
النوع

المرضى حتى يشفى - الأم - صفر

الغائب حتى يعود

هربط بمعولتي الطغولة والامومة، على مستوى  
العناوين، أما من الضقاء - هز حر بهذ الدلالات،  
سأورد مثلاً على هذه المعولتي أيضاً كت قد اورنته  
في موضع آخر هو صبيدة الغلب

لأني لذت بالثقله

كان الطلق يدعوني إلى المنوة

صاح لغم في راسي: ألا من يفدي طفلي

.....

طفلي أنت

كن ما شئت، فكنت حتى تبلغ الرشد ستبقى  
طفلي الأغنى

وقد تبلغ في العمر ثلاثاً وثلاثين

وقد تحيي لنا الميت

وقد يطيلك الأعداء لتصلب

٤ - تنوع مصادر الشخص في نصوصه، ما يعكس ثقافة بوعية عالية، ولا يهتدي إلى أشد إلى بصحة ملاحظت

- تمسكه بالأسطورة العربية

- تراوح اليأس بين أساطيره الأسطورة ما بين الحوار والانصاف وقليل الاجترار، ولعل الحوار كلى الأهم، إذ أنتج دلالات جديدة، دائرة جد أعمال الصفاء وأخرى الحل غير الوفي، وترى أن هذا لم يكن عبثاً، صمته الإنساني وحيته أنه لمن يسمون إخوة - ولقد الأسفل الفلسطيني والإخوة العرب تجعله ولو للحظة يفتد ثقافة بكل ما يربطه بهذا الأ-، أو لعل بشور عليه، يشك فيه أباً كلى، فهذا الشك يحطى به بالمعطية للمشرقة - الأساطير - والصفاء والطل الوفي أحد ثوابت الفكر العربي، لكن أيعب ثوابت في ظل صراع العروبة واحتلال عراها؟

- لم يكن الناصر في مجموعته فعلاً عتيباً، هو معرض لمرآة الثقافة، بل كل فعلاً متوجعاً مزدواً، إذ يرتبط معظم ناصته بالمعوقات التي ظهرت في الاقتصاد

### الهوامش

(١) ينظر **وليفيس، يوسف** تحولات الشعرية في الثقافة النصية العربية الجديدة، عالم الفكر ٣٧، ع ١٢، يناير/ مارس ٢٠٠٩ - الكويت ٨

(٢) ينظر نصه ٩

(٣) Oxford advanced learners Dictionary of current lang. in Oxford university press- p. 624

(٤) **البيضاوي، مبرور** المورد - نصوص سنجري - عربي - دار العلم للملايين، بيروت ١٩٨٢ ١٦٥، ٧٠٢

(٥) **نقلا عن وليفيس، يوسف** تحولات الشعرية، ١٠

(٦) **جاكسون، روبن**، قصائد الشعرية، تر محمد الوتي ومبرور حون - دار توبقال - دار البيضاء ١٩٨٨ ط ٣١

(٧) **ملا عن بوميزر، الطاهر بن حسين** التواصل السنوي والشعرية، مقترحة تطويرة لشعرية رومان **جيسون** - دار العربية للعلوم - بيروت ٢٠٠٢ ط ٥٢

(٨) نقلا عن المرجع نصه ٥٢

(٩) ينظر المرجع نصه ٥٣

(١٠) **كوش، جلن**: نبذة اللغة الشعرية، تر محمد الوتي ومحمد الصري - دار توبقال - الدار البيضاء ١٩٨٦ ط ١٧

(١١) ينظر المرجع نصه ٢٤

(١٢) ينظر المرجع نصه ٢٤

تصبح العفاء/ الشجب الفلسطيني معادلاً للمسيح/ القديس للشعوب العربية البقية، يدعها بقوله "البلاد غابها لا الرمد"، فهي حينما تحرق بنابه عن شعب يفسره إنما تطلب بحث البلاد لا الأجر اق وكفى

لكن ما جذور الإشارة إليه في هذه القصيدة عواشها، د فخر الشاعر - نوالها عن الأسطورة - على المستوى الدلالي، فالعفاء - كما هو معروف رمز المبعث والجسد - لكن شاعرياً يجعلها متفائلة، من أعمال الصفاء؟ والام أو التي من يرمونها؟

نلاحظ من أسوء المجموعة أن الشعر قد استلهم الأساطير العربية الثلاثة العول - العفاء - الحل الوفي، من أها عنها إلى (الحل غير الوفي)

هذا الثغور يخصص المشهد الفلسطيني، والشجب الفلسطيني/العفاء رمز التجدد والبعث، إذ كلما احتراق استعنت من بحث الرمد، ولحظة يصعد بهذا جسد عربيته هذا الشجب وعدم حمود جنة إيمانه بصحته

يقع هذا الشجب ما بين داعين الأول العول/ العذر، والثاني الحل غير الوفي

وكذا أمثلة الشخص كثيرة في المجموعة، وإن يحيط هذا الشخص بالمعوقات بنيت أن الناصر ليس بالفعل العشوائي ولا العيني، بل هو فعل منظم وموظف وفق ما يحتم دلالات النص ويجلو مغرلاته

### نتائج

**أحمد فحور** شاعر بحق أمثلك رمام الشعر وأطلق لهر بحثه عتائنا، مهما كتب أن يرمي شعره به جهها، ولن يستطيع سير كامل غوراه، لكن لا بد لهذا البحث من بصحة نتج قد وصل إليها

١ - أمثلك شاعرنا شعره عليه حاول البحث كشف بعض جوانبها، كانت أبرز مظاهرها التوليد الدلالي، وعلاقات النافر والإحلاف، كلى يسعى من خلالها إلى خلق صوته الخاص، ولغة الخاصة، وشعرية المنعده

٢ - أنيسط ما يمكن قوله عن لغة فحور أنها لغة أليفة كسرت مغلف اللغة القديمة مقترنة من الجماهير، لكنها لم تهبط إلى لغة الحديث اليومي، بل كل له لغة الخاصة، لغة ما بين اللغتين، مقترنة من الجماهير، لكن لا ينبغي عن فصاحتها

٣ - كل النص "ولوية الشاعر" لا يكتب إلا ما يخدمه ويحييه ويثري دلالاته، فعلاً استدلله اللغة الشخصية أو الصنف أو أي مظهر من المظاهر التي تكلمها عليها كل مزدوماً وما يحتم النص وبخيه

- (١٣) نسخة ٥١
- (١٤) **بوميزير، الطاهر بن حسين:** **مقارنات فلسفية** والشعرية ٥٤
- (١٥) **تموروف، تقي الدين:** **الشعرية، نثر شعري المجلدات** ورجاء بن سلامة - دار توبعل - الدار البيضاء ١٩٩٠، ص ٢٣
- (١٦) **بنظر، وخليص، يوسف:** **تحولات الشعرية:** ١٦ - ١٧ - ١٨ - ١٩
- (١٧) **بنظر، وخليص، يوسف:** **تحولات الشعرية:** ٣٧
- (١٨) **ابوسمين، الثابت والمنقول، بحث في الالتباس والإبداع عند العرب - بيروت - ١٩٧٤، ص ١١٠**
- (١٩) **عبد العزيز، محمد حسن:** **المصاحفة للتعبير اللغوي - دار الفكر العربي - القاهرة، د. ت. - ص ٧٩**
- (٢٠) **دهبور، احمد:** **أي بيت؟ بيت للصغار - الهادي الثقافية - غزة - ٢٠٠٤، ص ١٣٩**
- (٢١) نسخة ما بيني في الوار: ١١٠
- (٢٢) نسخة المجلد غير الوار: ٣٧
- (٢٣) **بنظر، ابن فارس، المصاحفي، تج. السيد احمد صقر - مطبعة عيسى الهادي الطائي - القاهرة، د. ت. - ص ٣٤١**
- (٢٤) **بنظر، الصلح، وجنان:** **الصورة الاستعرية في الشعر العربي الحديث، روية بلاغية لشعر الأخطى الصغير، الموسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ٢٠٠٣، ص ٢٣٨**
- (٢٥) **بنظر، فصل، صلاح:** **شعرات النص، دار الاناب، ١٩٩٩، ص ٨٩**
- (٢٦) **بنظر، السيد، علاء الدين رمضان:** **شواهد فنية في لغة الشعر العربي الحديث** ٦٦ - ٨٤
- (٢٧) **شريم، جوزيف ميشال:** **نقش الرمزية الأسلوبية، الموسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٤، ص ٣٧**
- (٢٨) **ابن توتون، تيري:** **نظرية الأدب، نثر شكر فوج، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٥، د. ت. - ص ٢٠١**
- (٢٩) **بنظر، كريميتا، جوليا:** **علم النص، دار فريد الترابي، دار توبعل - الدار البيضاء ١٩٩٧، ص ٧٦**
- (٣٠) **فصل، صلاح:** **إنتاج الدلالة الأدبية، موسسة محار - القاهرة ١٩٨٧، ص ٢٢٠**
- (٣١) **الطالبي، هليل:** **قراءة النص الشعري لغة وشكلا، مزار ثقافي، موسجا - دار الفنون دمشق ٢٠٠٦، ص ٣١**
- (٣٢) **دهبور، احمد:** **أي بيت؟ مولد، المصا ٧**
- (٣٣) **دهبور، احمد:** **أي بيت؟ أعيد الصفح ٣٥ - ٣٦**
- (٣٤) **الطالبي، هليل:** **قراءة النص الشعري لغة وشكلا، مزار ثقافي، موسجا ٣١**
- (٣٥) **دهبور، احمد:** **أي بيت؟ أعيد الصفح ٣٥ - ٣٦**
- (٣٦) **إسمير، ميلا:** **شعر أبي تمام في ضوء نظرية الشعرية - رسالة لنيل درجة الماجستير بعلوم الآداب - جامعة علي محمد - جمعة المبعث ٢٠٠٨ - ٢٠٠٩، ص ٢٢٦**
- (٣٧) **بنظر، احمد:** **أي بيت؟ كشف حجاب ٤٤**
- (٣٨) **ابو خضرة، سعيد محمد جبر:** **صور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش الموسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ٢٢**
- (٣٩) **دهبور، احمد:** **أي بيت؟ الصغر حتى يكبر! الطب ٥٩ - ٦٠ - ٦١ - ٦٢**
- (٤٠) **صنهايا، جميل:** **المجموع الفلسفي - دار الكتاب العربي - بيروت ١٩٧١، ط ١، ص ٢٤٧**
- (٤١) **بنظر، محمد، احمد علي:** **جماليات الأسلوب في شعر القصيدة، جذور - النادي الأدبي الثقافي، جدة، ٢٠٠٥، ص ١٧٥**
- (٤٢) **بنظر، اسمير، ميلا:** **شعر أبي تمام في ضوء شعرية الشعرية ١٣٨**
- (٤٣) **ستولون، جبروم، البلد، السيد، دراسة جمالية ولغوية، تر. فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨، ص ٣٥٢**
- (٤٤) **بنظر، الحاتمة، محمد خليل:** **بعية اللغة الشعرية عند المهديين علم الكتب الحديثة - بيروت، د. ت. - ص ٨٨**
- (٤٥) **المريحي، سعيد مصطح:** **شعر أبي تمام بين النقد القديم وروية النقد الجديد، النادي الأدبي الثقافي - جدة ١٩٨٣، ص ٢٤٠**
- (٤٦) **بنظر، الواد، حسين:** **اللغة الشعرية في ديوان أبي تمام، دار الجنوب للنشر ١٩٩٧، د. ت. - ص ٧٢**
- (٤٧) **دهبور، احمد:** **أي بيت؟ قصة علي سبيل الصوفا ٥٠**
- (٤٨) **بنظر، امين، احمد ومصمود، زكي نجيب:** **قصة القصيدة الحديثة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د. ت. - ص ٤٩**
- (٤٩) **بنظر، هيليت، جان:** **ساركن وهيجل، تر. جورج صديقي، وزارة الثقافة - دمشق - د. ت. - ص ١٢**
- (٥٠) **ساركن، جان بول:** **الوجود والعدم، تر. عبد الرحمن بوقوي، دار الاناب - بيروت - ١٩٦٦، د. ت. - ص ٧٢**
- (٥١) **بنظر، امين جعفر، قدامة:** **نقد النثر - نشره عبد الحميد العبادي - دار الكتب العلمية - بيروت ١٩٨٢، د. ت. - ص ٤٧، ٤٨**

٢ - **امين، احمد ومصود، ركني نجيب**، قصة الفلسفة الحديثة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة - د. ١٠٠ هـ.

٣ - **البيطار، علي**، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرون العشرة الهجرية - دراسة في أصولها وتطورها، دار الاندلس - بيروت ١٩٨٣، ط ٣.

٤ - **بومزير، الطاهر بن حسين**، التواصل الفلسفي والشعرية، مقاربة تحليلية فخرية **رومان جاكسون** - الدار العربية للعلوم - بيروت ٢٠٠٧.

٥ - **ابو خضرة، سعيد محمد جبر**، تطور الدلالات الشعرية في شعر **محمود درويش** المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت.

٦ - **الخلايلة، محمد خليل**، بغيه طلعه الشعرية عند الهلاليين، عالم الكتب الحديثة - اريد، د. ٢٠٠٤.

٧ - **المنريحي، سعيد مصباح**، شعر في مقام بين النقد القديم وزوابع النقد الجديد، النادي الأدبي الثقافي - جدة ١٩٨٣، ط ١.

٨ - **السيد، هلال الدين رمضان**، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث.

٩ - **شريم، جوزيف موشل**، دليل الدراسات الاسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٤، ط ١.

١٠ - **الصالح، وجدي**، الصورة الاسماعيلية في الشعر العربي الحديث، رواية تلاعبه **شعر الاغصان الصغير**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ٢٠٠٣، ط ١.

١١ - **الطاطبي، هاني**، قراءة النص الشعري لغة وتشيكل، نزار قباني نموذجاً - دار البليغ - دمشق ٢٠٠٦، ط ١.

١٢ - **عبد العزيز، محمد حسن**، المصاحبة التعبير اللغوي - دار الفكر العربي - القاهرة، د. ١٠٠ هـ.

١٣ - **عبد المطلب، محمد**، الشعرية عند **عبد القاهر الجرجاني**، بحث مقدم الى مؤتمر النقد الأدبي الثالث - جامعة البرزوخ ١٩٩٩.

١٤ - **فصيل، صلاح** - انحاء الدلالة الابدائية، مؤسسة معاصر - القاهرة ١٩٨٧، ط ١ - ٢١ شعرات قصص، دار الاندلس، ١٩٩٩، ط ١.

١٥ - **الواد، حسين**، اللغة الشعرية في ديوان **ابي تمام**، دار الجنوب للنشر ١٩٩٧، ط ١.

#### المراجع العربية

١ - **ايبكوتون، تيري**، نظرية الادب، تر **شارل دوبيه**، وزارة الثقافة - دمشق ١٩٩٥، ط ١.

٢ - **تودروف، ترفتن**، الشعرية، تر **شكري المنجوت**، ورجاء بن سلامة - دار توبقال - الدار البيضاء ١٩٩٠، ط ٣.

٣ - **جكسون، رومان**، قصصاً الشعرية، تر **محمد الوالي ومبارك حنون** - دار توبقال - الدار البيضاء ١٩٨٨، ط ١.

(٥٣) **بطر، ابن رشيق**، الصدة تج **محمد قرقران** - مطبعة الكتاب العربي - دمشق - ١٩٩٤، ط ٢.

(٥٤) **دهجور، احمد**، اي بيت - مولود الصماء - ١٦ - ١٩.

(٥٥) **دهجور، احمد**، اي بيت - حصة على سويل الصوصاء - ٥٤.

(٥٦) **عبد المطلب، محمد**، الشعرية عند **عبد القاهر الجرجاني**، بحث مقدم الى مؤتمر النقد الأدبي الثالث - جامعة البرزوخ ١٩٨٩، ط ٢.

(٥٨) **دهجور، احمد**، اي بيت - الصبور حتى يكبر - الوعد ٦٣.

(٥٩) **دهجور، احمد**، اي بيت - حصة على سويل الصوصاء - ٥٤.

(٦٠) **نفسه الغائب حتى يعود**، الورطة.

(٦١) **دهجور، احمد**، اي بيت - الغائب حتى يعود - الورطة ٨٣.

(٦٢) **دهجور، احمد**، اي بيت - الصبور حتى يكبر - الغلب ٥٩ - ٦٠ - ٦١ - ٦٢.

(٦٣) **نفسه الصبور حتى يكبر**، الوعد ٦٣.

(٦٤) **البيطار، علي**، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرون العشرة الهجرية، دار الاندلس - بيروت ١٩٨٣، ط ٣.

(٦٥) **نفسه اغتيال الصفاء** ٦٣.

(٦٦) **لجول متى** ٢٦ / ٢٧ - ٢٩.

#### المصادر والمراجع

##### الكتاب المنقلم

##### المصادر

**دهجور، احمد**، اي بيت - الهيئ الثقافية - غزة - ٢٠٠٤، ط ١.

##### مصادر أخرى

١ - **ابن جعفر**، قداسة: نقد النثر - نشره عبد الحميد الهادي - دار الكتب العلمية - بيروت ١٩٨٢، ط ١.

٢ - **ابن رشيق، الصدة تج محمد قرقران** - مشبعة الكتاب العربي - دمشق - ١٩٩٤، ط ٢.

٣ - **ابن خلدون، الصالح**، تج **سعيد احمد هادي** - مشبعة عيسى البلي الحلي القاهرة د. ١٠٠ هـ.

##### المراجع

١ - **ادوين**، الكليات والمنقول، بحث في الإبداع والإبداع عند العرب - بيروت - ١٩٧٤، ط ١.

٧ - صنيها، جمال: المعجم الفلسفي - دار الكتاب اللبناني - بيروت (١٩٧١)، ط. ١.

3- Oxford advanced learners Dictionary of current Eng. is Oxford university press

- التدوينات

١ - جنود التراث السادي (الأكبي الثقافي، ع ١٩، ٢٠٠٥ - جة

٢ - عالم الفكر م ٣٩، ع ٣٤ يناير / مارس ٢٠٠٩ - الكويت

- الرسائل الجامعية

اسير، ميادة: شعر ابي ندم في ضوء نظرية الشعرية - رسالة لنيل درجة الماجستير بشعر ا. ا. احمد علي محمد - جامعه البعث ٢٠٠٨ - ٢٠٠٩

٤ - سمارتر، جان بول: الوجود والعدم، تر - عهد الرحمن بدوي، دار الآداب - بيروت - ١٩٦٦، ط. ١

٥ - ستولنيتز، جبروم، النقد الفني: دراسة جمالية وفلسفية، تر فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١ - ط. ١

٦ - كريستوف، جوليا، علم النص تر فريد الزاهي، دار توبنل - الدار البيضاء ١٩٩٧ - ط. ٢

٧ - كوهن، جان بنية اللغة الشعرية، تر محمد الوالي ومحمد المصري - دار توبنل - الدار البيضاء ١٩٨٦ - ط. ١

٨ - هوبولت، جان، ماركس ومجلد، بر جورج صديقي، وزارة الثقافة - دمشق - ديت، ط. ١ المعالج

٩ - البهليكي، ميمر: المورد - موسي جلابري - عرس - دار العلم للملايين، بيروت ١٩٨٢ - ط. ١٦



# الْقراءة الاسطوانية وخط الدلالة الاستراتيجي (أجندة التعقيب النصي في شعر سعدي يوسف)

□ حمد محمود الدوخى\*

أخذ الجاقب العربي من النص الأدبي مكانته الموازية للجاقب الذهني، ولم تعد تقتصر عدة دلالة النص إلا بالاعتراف على هذا الجاقب، فقد أصبح نمو النص يوشح وفق منكات تحدد الفراءة البصرية، أي قراءة عتبية تجزئ العمل إلى أمكن نصية تبدأ من المكان النصي الأصلي وهو (العنوان) وصولاً إلى آخر الأماكن النصية المتمثلة بـ (الملاحظات والهوامش). إذ تعد عملية استقراء (العتبات النصية) محسنة استقرائية رئيسة في فتح مغاليق العمل الأدبي، بوصفها موجّهات قرائية لا يمكن الحيد عنها في تحري تسمية العمل وتوصيف وجهه الدال.

(منعلاً) يقصد الخروج من الحظر الشعري الذي فرضه قصيدة الشطرين، على الرجل الثاني من تلك الجبل - متملاً بسعدي - كان (منعلاً) يقصد الانعلاص من سطوة الإجتيا - البلاغي النوبلي الذي رسم هوية العول الشعري العربي منذ السابك، لكي يخرج - بهذا القول - إلى مسابك استلال تعرك ملحوظاتها في (م وراء الصورة الشعرية) لدا تراه في وقت منكر يستغلب مؤثرات حديثة تعين

وبعض هنا يصعد استقراء ذلك في نص لشاعر (مهم) في مدونة القصيدة العربية، وهو الشاعر (سعدي يوسف) الذي أثبت أصبته هذه من خلال تجربته التي تؤكد استنلاها إلى (عمل شعري) لم يدع (الحلم الشعري) يعرّد بيساء القصيدة بندق لاهلي، بل ظل هن العمل مزاجاً يسير إلى جقب هذا الحلم على طول خط هذه التجربة - هذا كل الرجل الأول من جبل الرواد منعلاً بالمشي

## العبة الأولى

يتشكل من هذه اللعبة من استهلال عرصي على شكل (ملحوظات) وتعليق حيث يتسلط على عتبة الاستهلال سارد خارجي يشرح حال بطل القصيدة (الأخضر بن يوسف) لا يدعم هذا السارد حال البطل منذ البداية يسبق رمزي فاعل تبدي فاعليه عن طريق المزج بين التكوينية التي يرتكز عليها هذا السارد وهي (قصة الحلوى) وهذا يعرض الاستهلال - باعتباره عنسبة تتسلط على حطيط ملاح الكيف الشعري - أمام شائنة للرواة

مرت عليه سبعة أيام، وهو لا يكتب. كان يقرأ حتى توجهه عيناه. يتعمق شعره في الحديقة. ولأنه. يتعمق على رمال وهران البحرية. قالت له صديقه: إنك لم تكتب منذ ستة أيام. قال لها: لم يبق من الأصداقاء غيري.

إنه - على أي حال - شخص غير متزن، وإن بدا شديد الهدوء. ولأنه غير متزن، ولأنه مشتت الذهن، ولأنه لم يبق منذ ستة أيام... لم يستطع أن يكتب قصيدة. إلا أنه نون هذه الملحوظات، فحشية أن ينشأها:

ليصبح مشهد السياق الرمزي، وهو الإشارة إلى (قصة الحلوى) في ميتولوجيا الأدبي والأساطير، وبذلك من خلال قوله (مر) عليه سبعة أيام وهو لا يكتب (وعليه إنك لم تكتب منذ ستة أيام) هذا كإن الملحوظ في هذا العمل هو (القصيدة) هي الشاعر قد أحدث انقلاباً في بنية نصين هذا الأمر فهو، على العكس، لم (يعمل) يكتب) لمدة ستة أيام، ولكنه في اليوم الأخير بدأ (العمل) الكثيف) وهذا العمل هو بزره ما قدمه الاستهلال الذي يصل لحد حال بطل القصيدة (شخص يجز منور وإن بدا شديد الهدوء الخ)، ولذي - أي الاستهلال - مع الطوبى للاستقلال إلى المكان الشعري الآخر وهو (الملحوظات) وذلك بتبنيه له (إلا أنه دون هذه الملحوظات حشية أن ينشأها) ونعت ذلك بند من عتبة الملحوظات (العشر) التي تواصلت مع السياق الرمزي من جهة، وذلك عبر صيغة القناعة التي يتوهر عليها عندها السارد في اللوحات العشر وبدأت السيل المعنولوجي، وعبر عنها التوسيعي ومن جهة أخرى صيرب الكيف الكناهي للقصيدة وهي في مراحلها الأولى، أي تدور في السهفت الأولى التي تنبع الكنايه على شكل ملحوظات كم يبين شكلها للكنايه، إذ أخذت عدواً داخلها حاصاً بها (ملحوظات) مؤكدة انفصالها عن سلطة السارد الحزبي لصالح (سارد/ شاعر) ولتأخذ شكلاً

في نبع هواه صالح في ربه القصيدة، على سبيل المثال استثمر تفاعل (الكثير) أو البناء التوسيعي للمشهد في قصيدته (أبراح في قلعه سكر) برمز شعري شعري التي كتبها عام ١٩٦٤ كذلك هي قصيدته (صور من باب الشيخ) وهي ثلاث صور منبته بتشكيل شعري صاعد حيث تنكس الأولى على المشهد الواقعي، بينما تستخر الثاني طرفة من السرد، في حين سعد الثالث من الحركة اليومية لحياة شعرياً لها: صعد إلى ذلك قصيدته (العمل الرمزي) ١٩٧٢ التي تبدو سبها على المشهد الدلالية التي توصلها فاعليه الإبداع سمعياً وبصرياً. وكل تلك مبرر على جهة (العمل الشعري) وشواهد (معدي) الشعري كثيرة ونمت مع طول حط جريته، ولكني أثير إلى ذلك هنا لكي أعطي إشارة إلى منزله (معدي) الشعري بين الممرتين منزله (الحلم الشعري) ومنزله (العمل الشعري) وبني أمته لتعطي قصيدته البناء المعنوي في نص له كتبه في ١٩٦٦/١٩ وهو (كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة) (١)، حيث يقوم هذا النص بالكتابة على تعريب نصي يشرح ببناء من العنوا، بوصفه أقدم العنايات القصيدة، وإلى نهاية النص التي جاءت موقفة بالهوامش

## العنيفة المعنوية نصاً العنوي

العنوي هو الموجه المكلف للعبة الشعرية التي يعينها النص على الورقة. وللاحظ على هذا العنوا إنّه فاقم على بيته من ربه نصدي شعري مرادة استبطانية ممر المسلك بين (الكيف) الذي يمتدح ببطيئته - بجابه مطوعة - وبين (الجدية) التي تصارم كشفاً مستنجا، فهو لم يقل (الأحرى) لتكون قصيدة مصلفة إلى ما سبق بل قال - وبصدي حاده - (الجدية) لتأخذ هوية المعايير والأحزاب عن مسار المؤلف، لذا انتظمت فيها عتبات النص إشارة صوبه على طول الطريق الفرضي لتوضيح مهمة من الخط الإستراتيجي للدلالة على الكل الشعري، ومبدئين المحط البياني لهذه القصيدة على صوره حركة تستدل بالمرحلة التي تقو لها طويبة هذا (الكيف) التي ينجحها سجلي (جده) هذه القصيدة، أي بين فاعليه العنيفة النصية بوصفها مكافأ كتابي، على صوره الاستدلال بهراده فالحصه يعمل على ربط هذه الأمكة الكتابية بخصها للتعرف على الهيكل المعنوي للقصيدة، إذ تتكون القصيدة من حمض عتيق، لكل منها منها الشعري المستقل، وكلها تدور حول معالجة (الكيف) الكتابي للقصيدة.

بعد ذلك نحدد العنبر النصب (الثانية) الثالثة الرابعة الخامسة) بنية شكل موحدة، إذ يشكل كل عنه من عوالم داخلي يحدد من (الملحوظة) الوصية) هيئة له ليدمج به تأثير بداية حدود العنبر ولا عطفها حركته شعوره حصصه سهل مهمه فرانها من هذه الحدود، وهذا مؤشر لعل التفسير العنبري الذي قدمه العنبر الأولى التي بدورها شحنت عليها على صوة دوجية العنبر المستقلة (العنوان الرئيسي) ومن مقطع شعري وعنه يعلق

#### العنبر الثانية

تصبح العنبر الثانية بالعنوان الداخلي الذي يعطيه عدد المقطع الشعري

لا تمسك في كلمات العنبري حين يضيق البيت تتكافح الامواج بين يديه...

يمسك، بقعة، حجرًا، ويبروه محارة ويظل ينصت:

هبة للريح ثابتة، تهب، تهب... ثابتة...

سيندخل في العنبر

كل ما في البحر يصبح موجة كبرى

وما في الارض يصبح موجة كبرى

ويدخل في العنبر

قبضة مقدودة

حجرًا

ووجهًا تأتي القسمات...

هاهو في شوارع الاليفة، مائل

خطواته عجلي

وفي يده محارة.

تترسم الخريطة الشعرية هنا من العنوان الداخلي، ومن خلال انعكاس ألوانه على مراتب المقطع بنوع بسيطه انترسيم الشعري أكثر لتوصيح حدود الخريطة، إذ يطوي العنوان على بحره حركه المحط والمطالبيه بالحروج من مكان شعري يعبره بحر بكرة (العمل الشعري) ليغطي العمل سمة ارتباطه وواصل مع السياق الرمزي الذي اشرا إليه في سهل العنبر الأولى، ويتحدد هنا الشعير من التركيب (لا يسكن) قاعدة له، وفاعليه هذه القاعدة جليه (بالا) الناهية الجزمة لعل السكون أي القاعدة لعل الحركة، ثم يستأنف الولي هذا العنوان يرسم لوحة المقطع، إذ يلاحظ أن المقطع يحرك عبر ثلاثة خطوط بشكل سهما يرشد إلى الخروج - باعتبارها المصطلح الشعري الحركة - حيث يتأخر الخط الأول بالأسطر الشعرية الخمسة الأولى، وهو خط حركة تمهيد للحدوث (يسجل) وهذا السكون عدة لتشكيل

بصرياً وفراً التهجيز العنبري ليعكس - دلاليًا - كونها ملحوظات

#### ملحوظات

- لا تغلب متروك الأولى حتى لو بالغت
- التحدث بين نوب النظم العنبري عن حتمك المطلوب
- لا تمسك في كلمات العنبري حين يضيق البيت
- لا تكلل لهم عذوك
- لا تشرب ماء جنين
- لا تنهش راحة من يطعمك الأرملة
- للصيف الدفر، ولكن ليس له أهل الدفر
- من يمدل يطول، سوى العنبر
- في الشيوخه قد يبدو الشعر الأبيض أسود
- يندئ الحان بالمرء

ويظهر انتمائها عن حكم السار - من خلال شكلها الكتاني ومن خلال بنية إيقاعها الحركي فقد جاءت كلها موزونة لنسب أنها علامات بيانية شعريه وبعد تلك نعود للسار - سلطته في توجيه البيت في متن التطوير، إذ يستأنف بوصفه لحال البطال (الأحمر بين يوسف) إزاء الكتابة الشعرية حسنا ههنا ذا الأخضر بين يوسف أمام مهمة أكثر تعقيدا مما كان يقبل. صحيح انه حين يكتب القصيدة يفكر قليلاً بمصيرها - إلا أن الكتابة تصبح ميسرة عندما يستطيع التركيز على شيء، لحظة، رجفة، ورقة عشب.

ثم نعم السار بشارة بها شيء من التقدم إلى (كيف) الكتاني عند (الأخضر بين يوسف) في هذه القصيدة

أما الآن فهو أمام وصايا عشر، لا يخزي فيها يختار...

والأهم من هذا كله: كيف يبدأ؟

وإشارة السار - للكيف تتمركز في قوله (لا يخزي فيها يختار) (وكيف يبدأ) من حيث الاختيار هي إشارة السار د تتطهر في الاختيار العضوي للوصية من قبل الشاعر بكتابه القصيدة، إذ أنه يختار من هذه الوصايا العشر أربع وصايا كل صية تقوم قصيدته عليها ويتصلل عبر منظم فهو يختار الوصية الثالثة أولاً والوصية الأولى ثانياً والثانية ثانياً والوصية رابعة، وعم الإنظام هذا هو المظهر لقوة (لا يخزي فيها يختار) أم من حيث (الكيف) من هذا الاختيار تتطهر بداية (كيف) كتاني يحسن مدى حساسية الكيفية لدى (عندي) بحيث يرتقي إلى محاولة تمثيل مستوى التعجب في (قصه الحلق) على مستوى التصور الإيماني لها

### وتتسعق في ترقيا مبقرة عشقها المقلوبة مبقرة الحمراء .. السوداء وآزار الصدر المقلوبة

لقد استعظم ورثا جديدها أو القلور. الأمر لا بهم كثيرا عندما يتبعده الأخضر بن يوسف عن الأرض بعد قراء هكذا يظل جاحه مسودا بحيط سائب...

#### خط يمسح وجه الأرض.

هكذا بنيت هذه الحنية بالأعراس نصها التي بنيت بها العتبه الثانيه وهذا مؤشر اخر على قوة اعتمد العيب النسبي صليبا لا يدع دلالة النص حيث يلاحظ ان المصطلح الشعري يميل لتكويه من تركيبة عوامه الساطي - لا يراى ويبدو ان كين المصطلح الأول من أيجر الكامل وعنوانه من العيب بينما هذا المصطلح هو وعنوانه من العيب، إلا أن هذا المصطلح يميز بوضوح - أعني وضوح العمق وليس السطح - صلا عن انه يحدد وجهها بمره أكثر وهو التوجه نحو التصيد الشعري، ان نرى نوعين من التقية في هذا المصطلح

• الأولى تقية خارجية تتألف من (الكلل المكررة) // تتساقط المقلوبة (المدورة) // المقلوبة

• الثانية نصية مدطبة تتألف من (الحمراء - السوداء)

كذلك نرى حرفية واعية في توظيف الية التدوير فقد وطعها في تدوير السطر الخامس من السادس لكي يحدد المصطلح الخامس هو ايداعية من خلال إعطاء نهاية (تسعين) مشروكة بمره مرة ومن خلال التدوير نفسه مرة أخرى بعبارة التدوير متشعلا بديعيا في النص الشعري ووطعها بالألية نصها في تدوير السطر الثاني مع التاسع والتاسع مع العاشر ليس التناظر التقوي بين (المقلوبة والمقلوبة) وليوسن إمكانية الاستغلال التقوي ل(الحمراء - السوداء) ولعل هذا النص الإياعي هو الذي اراده المعلق بقوله (لقد استعظم ورثا جديدا أو القلور) هذا بالإضافة إلى النص ببناء القصيدة ككل كذلك بواسطة هذا المصطلح مع ما سبق في رسم صورة (الأخضر بن يوسف) الذي بدأ (يجر سرب) ثم صلا في (العه الصالة) وهاهو قد مشدود (بحيط سائب) وهذه النواصل بالإضافة إلى عذاب بناء العيب، يحدد ربط هذه الإمكانيه الحيات يبعصها لتكوين الهيكل العام للقصيدة

لماذا شعريا بلعه تدويده التمسعت بجوبه تتكلام مع اجراء المرحع الذي يستند اليه السيق الرمزي وفي الحظ الذاتي الذي يحدد بالاسطر الشعرية فتلاشه التقية (الصالح/ السليم/ التمس) يتم السحول (ويحصل) وهو ترتيب حركي يعني بالانشاء والتحديد، لتحدد - في الحظ الأخير - الذات هينها (وجها سائي الصمغ) وحركتها الدارعه نحو المروج (في شورة الأليه مثل حطوانه عجلني) الذي يظهر في المصطلح الأخير (وهي بدء محزنة) الدال على ان هذا الجروج هو جروج من المطلق/ المقيد (البحر) إلى المطلق/ المطلق. وهذا للاحظ فاعليه الحول المصطلح على عموم المصطلح حيث صبح كله بالتحرك والجروج، ان يظهر الحركه في حلو المصطلح ككله من افضل المصلي والأمر وفي التجديد الواضح للعل المصراع قبل الحركه هذا بلغ بعده حد غير فعلا في هذا المصطلح المصير، وبهم ذلك يوجه لميل القول إلى سلطة البارد في مثل التعليق ولكنه يكرر هذا لمصافته (الأخضر بن يوسف) حول نكفه الإبداعي مع (كيف) كتيبه للقصيدة

أهي أنفاسك أكثر جوعاً؟ ربما شعرت بانك ما تزال قادراً على الكتابة، كثيراً ما احصيت، حتى منذ عشرين عاماً، بحالة الخطر، وانت تبني القصيدة.

في نهاية هذا التعليق نوضح إشارة بعد في عليه توصيف ال(كيف) الشعري وهي ان ابن يوسف ما يزال يسمي إلى (العه الصالة) أي ان لهذه الإشارة روية نصية، فهي تعني التعليق التقوي على عيوبه المصطلح الموعلة بمرجها، صلا عن التهيئة التي نعدها تحسيرا للاستمرار مع المصطلح اللأخي وكل تلك طاهر في قوله

لكل حين تتم المصطلح الأول تجد في نفسك قسوة لا تظم مصدرها... مثل نبع خفي لتنفق، الهدير المكثوم وحده.

انفس، ابن، يعقد، أيها الأخضر بن يوسف، بانك ما زلت تنسب إلى لغة قصيدة؟

#### العتبة الثالثة

لا تقلب سترتك الأولى حتى لو يليت

في المكان

البيسة مستعلة...

وفتاة تكل في المكان

نحلة كالنت

عيناها تتسعان

كما تتسع الفتوة في ربيع

في التطبيق لشكله هذا كل صورة مصافه مع صور  
(الأخضر بن يوسف) أسابيعه، حيث عدم الأندرام  
والتحليل وغير تلك

### الحبة الحلسه

في الشيوخوخة قد يبدو الشعر الأبيض اسود  
شيخ في الخمسين

يقع في غرفته، يحترف الكنية والتكخين.

من يرجع للأندرام أسبوع صباه

من يرجع للرأس الأبيض شعر ففاه؟

من يملأ هذا الرأس الفراخ؟

لكن...

في الشيوخوخة، قد يبدو الشعر الأبيض اسود

قد تبدو الكنية، قوة حق

وسحاب فتكخين... سماء تعطر

قد تثبت في لفته الرداء ثوب الطين

لكن...

في الشيوخوخة أيضاً...

يسقط شيخ في الخمسين

في غرفته ميتاً...

ثوبه الكنية والتكخين.

الأخضر بن يوسف، ما زال غير مثلاً... ما زال

مشيت الدهن، لأنه:

١ - لم ولم منذ ستة أيام.

٢ - لم يستطع أن يكتب قصيدة.

٣ - لم يتردد في نشر ما كتب.

تتساعد الفاعليه دنيا الى هذه العتبه الأخيرة  
التي تقدم صورة من صور الركود في العلم  
الذات، وهذه الصورة يركز الى سلطه الأكر في  
تشكيل ثقافة الفرد. كل طلمما يكون هذا الأكر - بكل  
اشكاليه السلطويه - صحل الوعي (من يملأ هذا  
الرأس الفراخ؟) يجلجإ إلى الكتب بوصفه مبراً  
فاعلاً لمل هذه السلطه في تزيين المصلي والفراخ  
يبين (الأبيض اسود) وحسب (الكنية قوة حق)  
وتتطلى صورة الركود في (شيخ الخمسين) للقيام  
(في غرفته يحترف الكنية والتكخين) وهو (ميت)  
وليس ميتاً أي أنه يلم غثت عن القصه إلا أن  
منحط طليق هذه العتبه شخص القصيده كلها بعدحه  
تكشف من طريق قراءة هذه القصيده طريق مدور  
ويصنع الفاري أمام اشكاليه، فهو يستمر برسم  
الصورة (ما زال غير منزل مشيت الدهن) لكنه  
يتحيلة لأشبه تلك يصنع المصح الأخير (لم يستطع  
أن يكتب قصيده) لم يتردد في نشر ما كتب الذي  
يصنع مشرووع لقراءة أمام تشكيك في نوع ما يقرأ

### العتبة الرابعة

تلتحيت بين تراب الوطن القلب عن خاتمك  
المطلوب

لا غلب في آخره الثيل ولا مغلوب

الكل يغلب عثرته

والكل يعاقب سكرته

والكل يسير إلى مصلحه، أحمل كاليصوب

فلتبحث بين تراب الوطن القلب عن خاتمك  
المطلوب

فلعل النجم الضائع

تلقاه

ولهذا إذ تلقاه

تطلقه في آخره الثيل.

أخيراً، تفكر المظني... وقوف شعبي ضاع في  
التراب خاتمك. في الدنيا صاعه، وفيها فتكون.  
البساط الجزائري يتوازي فيه الاسود والاحمر،  
وما بينهما رماد

والاصفر... لماذا؟ الاصفر... ارثر رامبو  
وترسنان تزارا؟ ما أقرب الاصفر إلى الأخضر.  
البحر وحده كان كما هو يجب اصفرار القمح في  
الحقول القبلانية المطلة على البحر في (تيزرا).  
تيزرا،... تيزرا،... تيزرا،... .

نؤكد فاعليه العتبه إذ لا تلتطف هذه العتبه  
عن المسافة - من حيث النكوب الشكلي - إلا أنها  
شعب بتعليق يسود للقرع الأولى غير ذي صلة  
بالصنع باستثناء ما قدمه من كشف عن وجود لهجه  
تصلية للمعول الداخلي مع قول المنسي

بليت بلى الاطلاق إن لم قلب بها

### وقوف شعبي ضاع في القرب خاتمك

ولكن القراءة الفاعليه تثبت انه يت من داخل  
المنشأ شاعرة القراءة للتداعيت التي تصطب  
حلف الكنية الشعريه، وبذلك نرى حسي في شكل  
التطبيق الكتابي الذي لو ان يصور شكل المصودة  
للقصيده لأسبب في عدم وجود رابط بين بعض  
الجميل، وبين الشعر غف الكتابية غير الواجه في هذا  
للتطبيق، غير أن (مصري) استعصر - مستشعاً  
لغيره - ورمزه هذا اسماء لها عصب النسيب  
في مثل هذا الانشغال مثل الشاعر العربي (ارثر  
رامبو) الذي يعد أكثر مهارة في البناء الرمزي  
والشاعر (تزارا) الاسم البارز في المذهب  
(الداوي) كمعطى قصديه لشعده هذا فضلاً عن

بهذه (العقل الشعري) حطط (الاخضر بن  
يوسف) قصيدته (الجديدة) متحداً من عملية التعريب  
النصي سلماً لأزجاء الدلالة إلى رأس المعنى

الهوامش

١ - سحدي يوسف، الأصغر الشعرية ١٩٦٢ - ١٩٧٦  
مجموعة الأدب الجديدة، بغداد ١٩٧٨، ص ٦١ -  
٦٦

أهو قصيدة أم لا؟ وهذا التشكيك يجد صداه في جنبه  
للعنوان، الأمر الذي يستدعي من هذا المنبر وع  
بعبارة النظر فيما هو مكتوب وأمنه والتلفي منبصل  
إلى هذا التشكيك ويعاود أعلاه نظره وهكذا، وهذه  
الفتحة تلحد أهميتها من قصيدة الأشتعال لدى  
(سحدي) في هذه القصيدة لاسيما في تلك الوقت  
(منصف الميعدي) الذي لم يشه مثل هذا  
التشكيك الشعري وإلى كل ذلك هلز جداً ولا يشكل  
ظاهرة

□□

# الطبيعة والخطاب الشعبي.. (في رواية "القرية" لإيفان بونين)

□ علماء الداية

تولي أعمال الكاتب الروسي إيفان بونين (١٨٧٠ - ١٩٥٣) اهتماماً متميزاً بالطبيعة، سواء في ذلك ما كتبه شعراً وقصة ورواية، ولا يقتصر هذا الاهتمام على الطبيعة في مظاهرها الخارجية، بل إن عناصر الطبيعة وأحوالها ونقلياتها تتفاعل مع الأجواء النفسية للشخصيات، وتنعكس في سلوكها وفي أقوالها. وتكتسب بعض عناوين قصصه بها، منها على سبيل المثال قصصه: "الدروب القليلة"، و"الفوقاز"، و"في الهزيع الأخير"، و"حالة على النهر"، وقصته الأشهر "السيد من سان فرانسيسكو".

وهذا ما نجده في روايته "القرية"، الصادرة حديثاً ٢٠١١ عن وزارة الثقافة - الهيئة العامة السورية للكتاب، ترجمها عن الروسية الدكتور فواد المرعي. فالت الترجمة الدور الأهم في التألف والتوفيق بين إيقاع الرواية الروسي وروح النص باللغة العربية. ليتفاعل معه القارئ العربي ويدخل جو الرواية، فالتعنوان "القرية" بوصفه العتبة البصرية الأولى يدفع بالقارئ توقع القارئ إلى مفهوم القرية؛

ومن حيث البناء الروائي، فإن رواية القرية تنقسم إلى ثلاثة أقسام مرقمة (I-II-III) وتتميز بدورها المباشر في السرد دون الحاجة إلى مقدمة

ذلك التجمع المسمى القسم على الأراضي الزراعية وجني المحاصيل، أو هو على الأقل مكنز معبر للمدينة المرتبطة بالصناعة والتجارة والثقافة السكانية العالية

## في رواية "القرية" لإدريس بويبر

ولا يأكل من هذا القمح حتى الشبع سوى مئة من أبنائها كلهم. وما السوق؟ فوج كامل من الضعافين والمهينين والقصير والعجزة وجميعهم من النوع الذي يبحث في نفس الناظر الساهر إليهم الخوف والقرصا<sup>(٢)</sup>، وفوله: روسيا كلها - قرية، انقش هذا على أرنبة أنفك! - انظر من حولك: هل هذه مدينة برايك؟ قطعان الماشية تتدافع في الشارع كل مساء - فلا ترى جارك من كثافة الغبار... وأنت تقول لي: "مدينة!"<sup>(٣)</sup>

وأخيراً، في العزق بين الأخوين نجحون وكورما يبتدئ حتى في العركت أو العبرات الحرة، والعبارة - اللازمة لدى بويبر "خطفي باله" التي لا يعرفه إلا اندرا، في سببها الأمر المحي به من قبلها إلى العود والبطولة، تحلب عن الأمانة كورما المتمثلة في أكثره العبت في ازرار ستره، بصمها ثم يعكها في سلوك يعكس توتره وعدم استقراره

أقد كلف القسم الثالث من الرواية علاقة الأخوين كل كورما والبشر على حافة الانحسار، عسما وصلته دعوة أخيه نجحون كي يصم إليه في دور بوكا ويساعده في العمل، كل منهما يصاح إلى الآخر عزق من الغار النهائي لنجحون كل في بيع دور بوكا ومقارنتها إلى حيلة جديدة حلبة من متاعب المسؤولية التي يلاحمه فيها، ومعارف النوع عابدي الفلاحين المهينين للثورة مع أي معرض

كانت الصبية مولوداها من اندرا موسوعة لقرية دور بوكا، هو فصح بويبر إيليتش من مولوداها وسلوكه معها، كل سوتريا في علاقته المتذبذبة بقرية، وصولاً إلى قراري مفادتها ضم بدائية نتيته أمور في دور بوكا لم يتولى عن الاعتداه على مولوداها رغم صدها له، ومعاتبتها من سرب زوجها لها ثم إن نجحون إيليتش لم يكتف بقتل الذي لحق مولوداها جراء أسهلها ما في علاقته بغيره عن القرية، وكثر ميلاً فيما بعد إلى الأفوليل التي تنهها يقتل زوجها روكا وفي النهاية يمتي في يربوها من دينيسكا الشاب الطغش الذي يبدو مستعداً لهجر قرية دور بوكا في أية لحظة تشاء كما هو نجحون إيليتش الراضع في مغادرة القرية والهروب منها

\*\*\*

بمؤ: هي رواية "القرية" الخطب الشعبي، بوصفه سمة من سمات الألف وأسلوب سكتة في التعبير عن الأحداث التي تمر بهم، أو طريقهم في مواجهة المصائب والأفراح والمواقف المعقدة وهذا ما يهوم به كل من الأمثال، والأغاني، والأهزيج، أو قالب العبرات الجاهزة المحفوظة

لهذه الأنواع يدور القسم الأول حول حياة نجحون إيليتش، ويصف القسم الثاني حياة أخيه كورما إيليتش، أما القسم الثالث لأخيه جيمس - الحياة المشتركة للأخوين، بعد أن انضم كورما إلى نجحون في القرية دور بوكا

ويمكن القول بين القسمين الأول والثاني اثنين بطلان بويبر في حطين مشاويين، وبمؤالي بمحطات متنوعة منبائه، لا يحش كل من الأخوين نجحون وكورما حياة مختلفة نجحون نجح في تلك هبة دور بوكا واندرا بها إلى جانب عمله في منجر قريب، وبمؤ: بمؤل صفة، لا تتلقى مواقف من بوند الثورة الروسية الوثنية، حيث نفسه متنعاً معها لدة، ثم يتكش على نفسه عسما بلوح له أنه مبيتهف من الجوع و رغم املاكه المحنونة إليه بتخصيصه الشجاعة المسمورة بنحو من هجوم الفلاحين عليه، ويحكم سبطه من جنيد على الارض والناس المططين بسبب انبشال الجهل بينهم، ومثل على ذلك شخصية "دينيسكا" الذي لا يتقن كتابة جملة واحدة بشكل صحيح<sup>(٤)</sup>

أما كورما على حياته أكثر هدوا وبساطة من حياة أخيه، رغم أنه يعمل كثيراً بين المدن الصوي وهو شخصية تكاد تكون منقصة لنجحون: نجحون ملك أما نجحون في "قصوي" مع أنه لا يلف من المصطلح سوى اسمه كل الأطفال الذين يدرى بهم نجحون بونوب هوراً رغم رواجه المستور، في حين رزق كورما ببنه "كلشنا" في رواج النهائي بفصصا مزيج عن روحه عائل نجحون في قرية دور بوكا ولم يفتها إلا اندرا بعرض التجارة أو الأمر مهم، في حين أن كورما كل كثير الأسفار والفتلات، إلى درجة أنه أهدر ماله وما كل بكسه، وسر على ما انتهى به الأمر إلى الفقر المفق وهذال مجزأ من الناس له على الحكيم من أخيه نجحون الذي تبت مكانه "هذا يعني أن بين الكثرين رأساً يصل، ما دلم للطفل الفقير، الذي لا يكاد يعرف القراءة، لم يتحول إلى "تيشكا"، بل صار تيقون إيليتش"<sup>(٥)</sup>

أصدر كورما ديول شمر أعليه محول من إبداعات أخيه، ولم يره أحد اعتقاداً أما نجحون فكان اندرا على سدر أمور بما لديه من مكثف متواضع، بل إلى على رواية "القرية" يشعر أن الكف بويبر بور. "أكثره احتفاء على لسان بويبر إيليتش وقد وجدته شخصيه منسبه لنقل هذه العبرات من قبل "رئيس، الهي، ما هذا البلد! الثرية السوداء بعق ذراع ونصف، قرية رابعة! ومع ذلك لا تعضي خمس سنوات من لون مجاعة. مدينة مشهورة في روسيا كلها بتجارة القمح -

بالمعزوفة بين موقف يبحور إليش ونجوم النهر في المنطقة التي كون يبحور إليش ملكاً يحيطه الحق في النظر إلى ساحل زهر بحرية، بما أن لهم نوعاً ما من السلطة والنفوذ، لذا فهو يراه عجوزاً! أحمر، ما بقي النهر البساطه يسطرون يمحور إلى ساحل زهر المعروف عنه تعامله الوخشي مع الفلاحين (٩١) ومن منطلق الحرية ذاته، حين يبحور إليش يعني أن ساحل زهر الصمم الجنة رجل فارغ لا يملك سوى صحبة الحجم، يشبه القيل الذي يندره في الوحد دور وجهه أو هدف محدد

وتنتجع بهيه الأمثال الساحرة الواردة في روايه "الغربة" نصيبه انتقادية جماعية، لا تقتصر على فرد واحد كما هو يبينها أو ساحل زهر في المتن السليم، بل تعبئة النهر في مجملها ضمن الباعية الاجتماعية ينفذ يبحور إليش الحبة في الغربة فادلاً "عش في الغربة، واشرب حساء المفلول القتي، وليس لحذية الثياب المكتوبة" (٩٠) يصر به مثلاً على الحبة المنقطه، معزاً بين شعبه وبين الأمثال الذين يشرح حديثه إلى اقتناعه بعضهم وقطعهم انشواطة بعيدة في الحصار، أما هو، فيستحم المكوث الرقيقة المحبلة به، كالغربة وحساء المفلول وحبة الأبد، للدلالة على الإحساس في ملأه المكاتب والإنكسارات القديمة، وعدم يحطها إلى ما هو جديد

وعلى لسان كورما كرداد وتيرة نبرة التمر "المعزوفة الرومية يا أي هي: العيش قدر كعيش الخسائر، ومبعض تلك أعيش وسأعيش كالخسائر" (٩١) مصوره التحرير هوية إلى ذهنية العرو الذي يرى هذه الحيات وبغايا عن قرب القدره التي تحب العيش به، والتي تنسب به من حولها لذا تكون المعزوفة قوية بين التحرير القدر كما تصور مقاطع كثيرة في الرواية، والإنس الذي تشبه حيلة هذا المفلول في يؤسها وعدم إمكانية انشال نفسه منها

وهي موضع آخر يرد صراحة انتقاد كورم للأمثال الشعبية الواردة "أما الأمثال! مقابل كل مضروب يطونك اثنين ألف يصرير البساطه اسوأ من الصرقة" (٩٢) أنه في حوار مع أخته يبحور يعرض بين حياتي المدينة والغربة، ومع أنه يستحم المتن السليم للدلالة على سوء حيلة المدينة، وفيه في الواف بصفه لا يملك حلاً حاسماً أو حيزاً للمكان الذي يربح حقاً في العيش فيه

"أنه فلاح من عهد القيصر حصص" (٩٣) يؤدي هذه الصلة نوراً من دوحاً، إذ أنها تصم القديم موضع تعزيره من جهة الحوي الفلاح الموعول في قرويه إلى درجة تحطه لا يختلف عن فلاح المصور القديمة جداً ومن جهة أخرى على كورما

في المذاكرة والمعزوف عليها بين الجميع واللاع في رواية "الغربة" ارتباط الحظف الشخصي الوثيق بمكوث المدينة من منطلق أنها الكل الحاصل للذبة العروية

### الأمثال

يحتوي المثل على معزوفة بين عصير أو موفير، من أجل بولي درجة التشبه بين مكونات المعزوفة الجاهزة، والموقف الحالي الذي يستحضر هذا المثل ويعني بكر المثل عن استخدام عبارات كثيرة للشرح، سواء أكل المثل متاجلة دخلية لدى الشخصيه في مواجهه موقف أو شخص، أو عزله توجهها شخصيه أخرى داخل النص ومن هنا فلي محصور عناصر الطبيعة من حيوانات ونباتات وأوراق حاصه بها في الأمثال، يميز البنية العرويه من غيرها، ويؤكد في اللغة كثر هي يعيش مع الناس

### الأمثال المسفرة

"وجد الشيك حبة صا" (٥) تستحضر هذه المعزوفة مدى استكثار يبحور إليش لفكرة السعر التي يطرأها ديبينكا يبحور إليش يمحور من عليه الاستمرار في الغربة ويحمده بصفات رواجيه من مولوداها، وديبينكا يطلع للسعر إلى صاحبة سولا في حالة نجة السعر يشبه موقف الشيك من حبة الصا الذي يتاح بنية غروية فهي الكل المتعصب ليعيش به، أما الصا فهو عنصر حيل، لن يملك الشيك جافه سوى أمل زهره، ولن يداله منه شيء كذلك هي حال ديبينكا كما يراه يبحور إليش، فهو يره عن منطقة سولا وجهه بها، كجهد الشيك حبة الصا

ولا يستعد نفسه ديبينكا بالشيك عن موقف يبحور إليش من الشيك كما ظهره الروايه هي مواضع أخرى طائر فيه لكه من عز، وأرب إلى الغباء، لا يخفي يبحور إليش صلفه وان عزه عليه منه "أما انوم على كومة القش فكان مستحيلاً بسبب البق وصباح الذبكه وراحة القناء الممتلي بالزوث" (٦) ويعني يبحور إليش في إحدى جولاته حيث الدور الذي يكثر به لسع النعوص، ويتعمق الصراخ يكره نام بوبيه، وتوقع صاحب الميراث الداخلية إلى حقه الموصوف بالحجارة ويطل صباح الذبكه في وقت مبكر جداً، ويهتل الحصار، ويتردد أبيض في الليل خارج النواهد المقتوحة، وهكذا لم يمحور له حب (٧)

ومن التعبيرات العروية التي انتجت سمة المثل السافر عن يبحور إليش ما يتوله في سوره وهو يلج "ساحل زهر" ريمس مركز اليريد: "فيه، القيلة تنزّه في الوحد" (٨) وتتصحح درجة مسخرته

## في رواية "القرية" لإبراهيم بن

وعلى نحو شبيهة بمثل فكرة المثل السابق نجد قول يحنو إيليش مجتداً "هين تكون النقود في الجيب، - تنشط الصة في التجار" (٢٠٣) وبأني ذلك صغر شجيعه صده فهو صاحب أملاك، لا بد له من أن يفكر بنحو يلها في أموال مادية كي يجرب حظّه في حياة جديدة

"كلماء في القرية" (٢١١) بأني كورما بهذا المثل في معرض أشد به إلى أن العرب ستبقى قريبه رغم كل ما سار من حركت عصيل وحرائق وأحداث التزلزل عن أي تعبيرات شائعة في الألفاظ تطول كل الإطاعات وورد تعبير إيليش مثلاً شبيهها في اعتماد عنصر الماء، ولكن في سياق آخر هو عجزه عن اتفق المال في الجبر يعود بلقيع "حط في ذلك بق الماء - يبقى ماء قول مقدس في اند الأديس (٢٢٢) الأمر الذي يفتح بقائنا ملحا مع حبه كورما حول الإنمى وواقع القرية والتمتع الذي يحيط بهم

وأخيراً في المثل الذي يأتي به عنمل المزرعة كوشيل "لا تبقي في الفلاحة فتبقى من دون قصب، هكذا يقول الأسلاف" (٢٣) لا يحطى بتعبير من حوله، فالسود العظيم يصعب كوشيل بأنه يكبر لولا أذنيه وعجز نخبه، كما أنه شفهية هريبه، يحط عليه الجهل وقلة الحيلة. إن هذا المثل يعكس وجهة بعض سكان موروكا إلى الاستسلام إلى الأقدار وأحوال الطقس، وعدم استماعهم نحو تطوير ابتكاراتهم، على الرغم من تبحر إيليش الطموح نحو الأفضل على الرغم من تقدمه في السن، ومعارفه من أن يتجاوز المصير

\*\*\*

## الأمثال والأفريج للقصبة

نؤدي الأفيج أو الأفريج والعبارات الجاهزة. ات الإيقاع في رواية "القرية" دوراً ذا صلة مباشرة بالطقوس، وتتراوح هذه الطقوس بين مناسبات الروح، والحزن، ومواقف الحيرة وتؤكد مشاعر القسوة أو جماعات الشخصيات فيما بينهما

## نصوص الحزن

يربط أغلب النصوص الحزينة بالموت، سواء منها المكتوب والشعبي فاعية الأطفال القديمة غلبها روجه يحنو إيليش تحسناً على عجزها عن حبس أطفال أحياء

"أين يرق طفي الصغير؟ أين السير الذي ينم فيه؟" إنه في عشب عاتق، يرق في سرب هزركش، لا تاتوا لزيارتنا لا تفرعوا بوابه

يمحز من الزمن لتسحق العصي على التذكر، وكل ما يعرفه هو أن زوميا هجرته منذ زمن بعيد، وأن هذا اسماء الفواصره المتلصق بك من الصوابة بمكلى بسعاص عنه بأي كلمة كتبت، ولكنك نيت الحنن الموجود بكثرة من حوله

## الأمثال الحزينة

حمة مثل تردد من تربي بالفاظ متفرقة، هي المرة الأولى يرد المثل "القصبة الصغيرة لا مكان لها في الحقل" (١٤)، هي مورد الرد للعيني الذي يحسه كتف في الشعر على سلالات تنفسيا روجه يحنو إيليش، ومن شل هذه العبارة حموي حزن بانفسيا على عجزها وبأسها من حجب أطفال يهرز لهم العيش. إن بانفسيا صمغه في مجمع القرية الذي تسكه، مما كما هي القصبة الصغيرة في الحقل، كلاهما مزيج للوم - وربما تلا حربه

ويرد هذا المثل للمرة الثانية على لسان كورما لندي بحتسر "أنا شيل كورلة نبات طفولي في الحقل" (١٥) بما لا يحصى حضور أجواء القرية الزراعية في وعي كورما، حتى وهو في المدينة أنه يهرز بأنه من القرية، ويستحسن واقعه وحظه غير المجدي التي لا تنهي إلى شيء ما - دم يطفل على حقل الآخرين - حياتهم، ولا يعمل ما يريد

بما عجزه "شفاش" فهي "قصبة تعصى القوداع" (١٦) ويستحسها يحنو إيليش في معرض رداء الشعر والحصر على الزمن الذي لا يعود "أعني رأسه وأطلق أصابعه في لحيته - اللحية شبيهة، جافة، مهوشة، لا فائدة، شفاش، شفاش يا تيفون إيليش" (١٧)، وكورما هو أيضاً يقول "أيه، شفاش، - أنت لست بمسطيع تغيير شيء هذا" (١٨)

## الأمثال التفرقة

يربط الأمثال ذات الطابع التفرقي في رواية "القرية" بالأحوال المادية، حيث الاستهك بالقول القديم في تحليل الوضع الحالي، ووقع ما سيؤول إليه في المستقبل، وأصل الطرق للحل على ما في الجنب من مثل، أو ما هي الحقل من محاصيل

"النقود ليست تلك التي عند الجدة، بل تلك التي في عك" (١٩) هذا ما رآه يحنو إيليش وهو يفكر في الحنن من قرية نوروكا، وهو في الوقت صه محضر غير متنب مما يرد كل ما هنالك أنه شعر بالحنن مع حافظه الإنشاعف في لغزوين بدون قتله على أن يواد الحركة للأوربة ضد الإطاعات وعلى الرغم مما حمله كلمة "الجدة" من أصالة وأرجاء بالحنن، في يحنو يعني أن المال مصدره هو وسلطه لا بد له من لتصرف الملبس فيه والاحتفاظ به

البحري المتقوية، هرباً من شحنة البحر الكبيرة التي تبتح به الحسرة وبوقت مشاعر غامضة يرغب في جنبها كي يراجه صوه الحياة

ثمه عجزت أن يتسكها يحسها إيليتش مسد طوقه، مع جموع الفس والدموة يطوفون بالعربة هي شبه جنز

"أنت، فيها الصبغة البقرية لا تمرى بقريننا نحن تلوح - بالبحر، بالصليب" (٢٨)

هذه عبارات تطلب الرحمة وتحمل معرفة بين عالم البشر المعجم المهدد بالموت كما يموت الأبله، وعالم السماء الذي يستعطفه بالصليب، الرمز الذي للحلاص، والبحر رمز الحلاص من الشر. ويشكل هذا المشهد بالإنشاد البحري المنعقد بروه استسلام البشر ذي الطابع الجمعي، واستكانتهم إلى الأعداء، وعجزهم عن التحكم بمصيرهم أو مجرد التفكير سعيه

إن من خواصه هاس ارتباط مصوص الأعيان والأشياء بطقوس معينة كالموت، يجعل حطتها موجهاً دائماً نحو الآخر غير المحدد أو جماعه عنه من البشر البعيين على خلاف ما يقوم به المثل من سيرة إلى طوبى تجاه شخص معين أو موقف محدد بتفسير المثل أو الرمز والأنشاد هؤلاء البشر المنعجمين على الموت والمصائب، هم نصهم الذين يستعملون الأمثال الساحرة في تعاملهم مع الأخطار بلات المأساة والشمسية التي تلوح من حولهم، ويسعون إلى الإزالة بزجهم فيها

كما يرتبط القوام استناداً إلى المرداب الكسبية بالنسول وإحافة الآخرين تحت غطاء الشهور الأيملي

"متيكي أمنا، الأرض - الرطبة، مفتوح مسد - تكس - كي، مسد - تلوح - في يوم الغلاص، أمام صورة الرب، يستقيم الأمثل" (٢٩)

يستخدم المتنسولان، المتنسولان لشورمال هذه الأغنية مهمة لإحافة من يريدون سفيه، بالإفهام حياءً وبالحديد أحياناً أخرى، متنسولان يلبس الديني، ويستجيب تحسوا إيليتش بظلمة إلى جره مسد بلليل، رغبة في التخلص منها لا رغبة

وتلقت النظر هاس عناصر تشبه المحكمة؛ هارب هو القاضي الذي يحكم على الأمثل بالشور الحادثة جراء لهم، والأمثل منهجهم يقع عليهم الحجاب، كما أنهم يتسببون بالحرز واليكاه لمتنصرين، الأول هو الأم الذي سول بالحصاء، والثاني هو الأم الرطبة المسلة بالدموع إن توفري عنصر الأم مع الأرض مصممهم في تصوير يجعلها مصدر الحياة أي الطبيعة التي تتعلق بها

العش! لقد أغشى، استلقى ليلهم، وبطيفه لحاف غامق اللون مطرر بكماش التفتا الملون" (٢٤)

ويحمل هذا النص رسالة مستعده لوجوه بحسب المساق، فهو يحسن مجموعته من العذاب والتعذيب، ويهيج حورا بين أهل الطفل صمير المنكلم في النص - وبقي البشر أو المعزوف من حولهم - المحططين كصبر الطفل أنشبه بالعيش في الطبيعة، وهذه استعارة من البرية المحبطة، وأعو العيش بطبيعتها بالحدس لقطع عن الأحطار الأرضية المحففة به، وهو صبر مزرع مطرر بالتوازي قريبة من زهور الطبيعة وجملها

أما صبره الحطيف هاتفي بالعمل الأمر لا يتكوا، لا تفرعوا - يسا يحسن عذات الزاور اللومي بين سكان الأرباب، حيث يبدو عدم القدرة استثناء لا قاعدة، ويحكم الاستثناء طرف حاصل هو توهير الهدوء للوليد الصمير المقل على الحياة

ويطغى هذا النص اثرأ حرجاً عند تصور إيليتش أيضاً، فهو الرادع في التربة بحرم منها وبزي الأبناء بوسور امامه، الأمر الذي يجعل الأغنية نوعاً من الألم ويجعل طلب الهدوء عن النفس مقلأ بسبب فقدان الولد لا بسبب وجوده

وفي سياق شبه نجد يحسوا إيليتش بصبه حزيناً أمام نص مكتوب فوق صليب لهر طفل صمير "بأوزال الشجر الهندي لا تنفسي/لا توقظي كوستيا الحبيب" (٢٥) ويحمل هذه العبارة معنى شاملاً وعمماً، على الرغم من أنها تحدث عن كوستيا معين، فهي دلالة اسم كوستيا بمنع لنصي الولد المعهود للأهل ويرك النص اثرأ واحداً عند كل من يزوا بالمعانة بصبها والألم دانه، مع بوبك النص على دور الطبيعة في تحريك كوستيا النص، فالحطاف هاس موجهة إلى أوزال الأنجل، بما حملته من بضاطة ورقه، لا إلى البشر كما في النص السابق

غير أننا نجد مصوصاً أخرى تقترض التحذير عن الحرب، إلا أنها تبدو حالية من المعنى، أو هي خاصة بأصحابها، ولن تؤثر في الآخرين طرأ لأنها لا تلاعن الوجدان ولا عدو كوستيا حقائق أو وقائع عدية، وهذا ما يدفع تصور إيليتش إلى تجاوزها في المعركة ثوب كبير اهتمام وقد بنت له أشعرا كانية

"أما أقطع الغرامات/ التي يجنيها الموت من النص" (٢٦) وعبارة: "لقد خدم القيصير بشرف لأهلب القريب بكل قلبه لو كان محترماً عند الناس..." (٢٧)

ولعل باقي العجزاب الصلابة المنقوشة في تلك المعركة وغيره، هي التي تجعل من تصور إيليتش يحمي كما يفعل الآخرون، بعيداً عن الطريق

في رواية القزويني لإبراهيم بن

يحيى بن أبياتر لهذه الكلمة مجدداً في معرض الحيزه  
وقد شبه ما يتوصل له الملك في صواحي يلبش  
من اعتداءات "أ"، بمسبب "تراندا"، غير أنه لم  
هذا الغضب، - رة تيخون أيليتش نصف غاضب،  
نصف مزاح (٢٣٢)

ثمه عبارة يتو نظريته، لكن عدم وصولها  
نفع يتحول يلبش إلى الحيرة بشأنها، بل السحيرة  
وعند الأكثر ألت "أ" نشر بها حتى الزهال (٢٤)  
الحيزه المكتوبة على كائن صغيرة قرب رجاجة  
مضروب الصغيرة من على ما يشرع يتحول يلبش  
بشرب الحيزه، وبطاعة هذا الموقف مع سلوكين  
متباينين ليتحول قبل الشرب وبمده فهو، هل أن  
يشرب من الرجاجة، مأجود بصورة رجل لدين  
المعلقة على الجدار، إلى درجة أنه يتدل إلى رسم  
شرة الصليب، ويحمره المشروع أما بعد أن انتهى  
من شرب الحيزه وتناول الكعكة، فيه يصرف  
بشكل مضحك أنه يتسدر إليه سريعاً أشك الفظ  
الساحر مما حوله من بهزيف ولوحظ

وبعد الشكل، فإن مواظبة يتحول يلبش على  
شرب الحيزه - التي هي من عناصر الطبيعة  
المطيلة ونسج من مكوناتها، على العكس من  
الشاي الذي يتم استيراده - تتحول إلى لارة له،  
هناؤه شرب الحيزه يترك أحساسه بالفاقة إلى  
البطل والإسباق مع أفكاره الطامحة إلى خلاصه  
من المشاكل، حتى أنه قد يشرب رجاجة كاملة  
بدلاً من الشاي

وبعد طاهره الحيزه، لتتطرق إلى المؤسسة  
الدينية العاصره بزه بحكم قدم عيها، وتظهر هذه  
الحيزه على شكل شعبي يتسم بالترجح بين تصديق  
الخرافات التي علف بطون الدين، وبين بعضها، في  
خطاب يعتمد على الحوار الموطر بأسلوب الحكاية  
في مواضع متعددة منها ما يرد على لسان أوسك  
عامل المزرعة يروي حكاية العلاج الذي أثرى على  
حين عزه، - صمغ له بدعي كفيه في حديقه  
الكشمير (٢٥) وما يرد على لسان كوشيل الذي  
يفر من غولته عجرت عن الإفلات من قيد لأنه  
التف حولها على شكل صليب (٢٦)

النصوص العائنه

"أليحا القمح أليحا التين" (٢٧) وبشكل  
كورما ألت والمزح في السوق، حيث كان رجل  
يصبح أيضاً "من يمشي بعد السكر/ يفعل فعلاً  
يكياً" (٢٨) غير أن الأبرزج البرهاني الفائقة  
سرعاً ما تجد رداً عن من بين المسلمين، كما هو  
قول امرأة هرمه كلف من في الجوار "أطيك لا  
نحفظ - عاء الصلاه منكم حفظ هذا الكلام" (٢٩)

والملاحظ أن المؤلف يكون كثير منا وقدراً من  
الاعتناء، كما حصل في موضع آخر من الرواية، إذ

الأكثف بوصفها أصاً لهم، ووسيلة حياهم  
ومعيشتهم

وفي مجال مشابه، نجد أحد القسوسين يلجأ في  
استدفاه إلى أسلوب خطاب الأمهات حديثاً  
استدروا لشهه

انظروا يا امهات! كم نحن نعساء، منكمور!  
أخ، لا تفر الله يا امهات! ان تلعين منكم  
نعتي (٣٠)

النصوص العائنه

تتميز بعض النصوص والعبارات عن حيزه  
فأليها بن الشعور بالفزع أو السجور، ونحس  
الزغبه في الأمل بما هو أفضل في الأيام القمعة،  
كما هي أغبيات القزويني حركات الدائيل

"هل مسلي المضرب/ لا اعراف من أين ايداء/  
جاء صندوقي حبيباً/ وصار يعلتي/ يقلتي،  
يعلتي/ يودعني (٣١)

تتمت هذه الأغنية القمعيه في دعوى العيف  
فتسوق إلى أيام قادمة يزور من هه الحبيب، وأعدا  
بجهاه جديدة ورو - مسطر استبداء إلى المبادات  
لشتمه في الأربك هك، حيث تتسلل الفضاة  
بجهاه الدائيل والفصل المطور بعد منه جهوا  
لعرسها - المرأة هسج الدائيل أما ليجهه - كما  
كلفت فعل روجه يتحول يلبش - و للاحتفاظ به  
ومله وفي الفراع أن يتحول يلبش الذي يراوه  
هذه الأغنية، يشاطر العيف حيزه من وترهين،  
يتزق ما قد تجود به الأيام عليه وعلى حقه التي  
تشبه السماء المصجور

أما كورم فقد رأى أبنه كلاً ذلك الوجه  
اللطيف وهي تسج الدائيل، في موضع آخر من  
الروايه، نوب أن يتطرق السؤ - إلى أعيف  
مزاهه، ولكن رويها أو يتطأ أصاً يتحيزه  
والفرود، فهو غير قادر على استعادة لحظاته حياقه  
للساعة مع رويته

أما كلمة "تراندا"، فوردت في موضعين بل  
أحدما على صلب يتحول يلبش من سلوك جميع  
العامل المهمل والخطي، أعيفه رة جميع بالكلمة  
بصياها

"نمام" - قال تيخون أيليتش في سره، وهي  
الحال صرخ بوحشه محطاً العجور الذي كان  
يجر حرمه من الفتر - ما بالك حزمها في الوحل،  
أبها إلى "تراندا" العجور التي العجور ليعثر على  
الأرض، ونظر إليه، ثم قال فجأة بصوب هادي -  
إلى "تراندا" هو من سمعه" (٣٢) لقد منح الجور  
بيهما بالعصب والحق، على الرغم من أن هذه  
الكلمة ليس لها من معنى لحوي سوى سد الفراع  
لتعيزري في الجملة وهذا ما يظهر من استخدام

"اعتقنا في المصام - المصام في آخر نهاية  
للمصام في ثيلة وداع أفدوي. /اشتغلي أكثر يا  
نار الحما/ وبق انت، أيها الجرس الرنان... /لو  
انت، أيها الجرس الرنان، /ياقظ أبي الحبيب من  
نوعه" (٤٢)

وهنا بعد، هل توالي الطغوس التالية لنزوين  
للعروس من اجتماع الناس في أبي قدر ممكن من  
الرب، ومن ثم الذهاب إلى الكنيسة لإتمام طغوس  
الرافع، تحف من صنم الموقف السابق، وتبين  
العروس لاستقبال حياتها الجديدة وبهذا فإن مطلع  
الأغنية الحليمية التي يبعثر الربيع الشدايد العاصفة  
كلمتها بتصلب مع رداء مولوداي الإروي ورأسه  
المرز "تطير الحمام الأزرق رأس ذهبية" (٤٣)

لقد حفلت روايه "القرية" للكاتب إيوان بوبين  
بالغروب بين البشر وعناصر الطبيعة، كالساعة  
التيهة تحمل طعنها وهي شبه هراة انصبت في  
بدر عربي (٤٤)، ومن موت طائر الدخائل  
الأكيف مع وفاة العجوز يهاتوشكا (٤٥) قرب نهاية  
الرواية كتب بوبين سواير عناصر الطبيعة من  
حيوانات ونباتات وعصمورها في مفردات الأمثال  
والأغبيات لربط الطبع في الرواية بكثير من  
مفردات الخطاب الشعبي.

#### الهوامش

(١) القرية، إيوان الكسيفيتش بوبين، ترجمة ر. فواد  
المزهي، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة  
الثقافة دمشق، ٢٠١١، ص ١١٦

(٢) نفسه، ص ٩٠

(٣) نفسه، ص ٣٦

(٤) نفسه، ص ١٢٩

(٥) نفسه، ص ١٠٩

(٦) نفسه، ص ١٦٩

(٧) نفسه، ص ٣٣

(٨) نفسه، ص ٧٥

(٩) نفسه، ص ٧٥

(١٠) نفسه، ص ٦٢

(١١) نفسه، ص ٦٣ - ٦٤

(١٢) نفسه، ص ٧١

(١٣) نفسه، ص ١٤٥

(١٤) نفسه، ص ٧٧

(١٥) نفسه، ص ١٧٨

(١٦) نفسه، هامش ص ١١٧

(١٧) نفسه، ص ١١٧

بمسح مجموعة فتبات صغيرات من كورما،  
مستحبات تلصص من البنية الطبيعية المطية  
كالعسل "سلاخ جلود العليل، عند السور سفل"  
وبعد سلاخ جلودها، يعطونه اكفها" (٤٠) ويظهر  
العسل في عدم ربط الحمل لفتلحه، واعمالها  
الإفراع البسيط المتأخر أصلاً، من المؤتب هنا، فهو  
يتبع ذكر العليل، الذي يكمن مسجكه مع هـ  
بوي- الذور الموهج منه في ردع العصار عن  
للمسحرة من للكثير أيا كقوا، بما يعكس غفياً من  
التفاهيل العروبة في راء للرمز

لقد كن كورما موضع المسحرة في الحلال،  
بمسح من نفسه، يمسح منه الكبار والمصار  
مستجيبين عينيه حذقة غير المسحرة على حاله  
كما يظهر في سلوكه وملبسه

#### نصوص العرج

لا تطل طغوس العرج من الأغبيات ذات طابع  
حزين أو مغمم هي قرية دورويكا بحرين الحرز  
والعرج جنباً إلى جنب، ويظهر تلك حلياً في أناة  
العرج للحرز كي يظهر إلى السطح ويبل حقه من  
الإعجاب عن نفسه، لهي في دور العرج الذي لا يذ  
منه، ولو يحكم العادة الموزنة، والمزى التي تنقل  
من الأغبيات إلى منسبها، وإلى كل من العروسين

"كما اخضرت عذنا في الحنيفة، /شجيرات  
الكرمة، /عش، /تدثره الغنى، /جسيلة، /ابوض  
تقياً" (٤١) بهذه الأغنية يبت الأرملة انتوهوركا  
الحرز، ويكرر أعالي المرافعة على راء- بيبسكا  
ومولودايا/أمونيا وتسمع هذه الأغنية الطمانينة  
والألفة في نفوس الحاضرين، تب فيها من عريب  
بين عناصر الطبيعة المحيطة بالموقع وببيسكا  
العروسين الذي نشته الأغنية شجيرات الكرم  
للمسحرة التي تد بالحنة

إن هذا التناول يتحل ضمن أسلوب الخطاب  
الشعبي في النظر المشرق إلى المستقبل، أصلاً في  
استمرار الحياة الذي هو هدف لزج غير في ثمة  
دورا آخر لديه الأغبيات المرافعة لجعل الرافع،  
وهي من النوع الحزين الذي يحاطب مخلوق  
مولودايا أو أي فتاة أخرى في مكانها معل على  
الزواج وهذا لا يقر الحث بالحصرة والفاء كما  
في الأغنية السابقة، بل بالمصام الحزين، ومفردات  
الوداع، والتوسل المشتطه في حلكي القلب  
الحالف من المستقبل، والأجزاء التي ألقه المصيبة  
للمصام وشوش الذهب وتختصر تكرر أجزاء  
للكيسة التي ودعت الأحباب الراحين، فلا تملكه  
العروس إلا الاستجابة لهذه الصور المروعة  
والإكيب باكية تحث تأثيرها، هكذا لتتووع وتاعا  
لمر حلة من حياها

- |                       |                       |
|-----------------------|-----------------------|
| (٢٢) نصه، ص ٨١        | (١٨) نصه، ص ٢٢٧       |
| (٢٣) نصه، ص ٢٢٤       | (١٩) نصه، ص ٥٥        |
| (٢٤) نصه، ص ٨٦        | (٢٠) نصه، ص ١١٨       |
| (٢٥) نصه، ص ١١٤       | (٢١) نصه، ص ١٣٦       |
| (٢٦) نصه، ص ١٨٣       | (٢٢) نصه، ص ٢٢٧       |
| (٢٧) نصه، ص ١٢٥       | (٢٣) نصه، ص ١٨٢       |
| (٢٨) نصه، ص ١٢٤       | (٢٤) نصه، ص ٢٨        |
| (٢٩) نصه، ص ١٢٥       | (٢٥) نصه، ص ٤١        |
| (٤٠) نصه، ص ١٣٧       | (٢٦) نصه، ص ٣٩        |
| (٤١) نصه، ص ٢٢٥       | (٢٧) نصه، ص ٤٠        |
| (٤٢) نصه، ص ٢٣٩ - ٢٤٠ | (٢٨) نصه، ص ١٧٣ - ١٧٤ |
| (٤٣) نصه، ص ٢٤٦       | (٢٩) نصه، ص ٩٤        |
| (٤٤) نصه، ص ١٥٠ - ١٥١ | (٣٠) نصه، ص ١٣٣       |
| (٤٥) نصه، ص ٢١٤       | (٣١) نصه، ص ١١٧       |



# الجسد في السرد والأداء الدرامي

□ مير الحافظ \*

نقد ملكة الجسد

هناك ثمة تعلق جمالي لأرب بين جسد أصغر تمثل بالإنسان، وجسد أكبر تمثل بالكونية وسط حيلتنا الطبيعية، ومن نازل القول: إن أشكال التعلقات فيما بينهما، عديدة، وإن سائر الإشارات والتحويلات الجارية في الفعل الانساني، متطابقة غير متناهية، رغم بروز بعض الظواهر الضدية في أداء الفعل الحركي، والتي تبدو لنا غير منسجمة في بعض المواقف الحساسة، إلا أنها تبقى فعل أداء جسدي، يفصح عن حالة تعبيرية ما.

إن الجسد في السلبية المعرفية، أداة تعبير عن الإشارات المنبثقة من عمق المخيلة، لها خاصية تجسيد للوقائع التي تعبر عن رغبات وانفعالات وأفكار تصدر عن فعل الأداء الحركي "الحضوي"، وهنا يحصل التطبيق بين تجسيد مرئي عن طريق أداء الجسد، وغير مرئي عن طريق رؤية المخيلة المنقلة.

حاول الإنسان تفكيك الرابط الجسدي مع عالم الطبيعة، وخلق عالماً انفسياً بين الذات والآخر، ومن تقليد تعالج غير محكوم به بمعطيات الطبيعة، بل محكوم به بمعطيات الذهنية "المعطنة" التي يصوغها التخيل (l'imaginaire) العي والانساني والاسطوري والشعبي والرياسي والسريري، وتحويل الوعي الجمعي إلى وعي فردي، كتابة للاستجفاء الاعقالي للفعل، وجعل لغة الإشارة الطاهرية للجسد، لغة مرئية بطبيعة (endogenous) للتشعير المنفصل على هضات المحلة المنسجمة عند الإنسان العذائي الذي اعلى استقلاله عن مشروطية الطبيعة، وتحرره من روابط الطبيعة، ومضى يفهم ذاته في مضطرب واسع من الشعور

كل وعي الذات فيما مضى، جماعياً، نتيجة "الاستجابات الانفعالية" للجسد، والاستجابة، فعل مرمر، يمكن طرداً عن انفعال المحلة، وهو شبه ما يكون بلغة الظاهرية (الحركة أو الصورة أو الترميمات البدنية) في الأرمي الوحشية السائدة عند الإنسان القديم، ويمكننا في هذه الحالة، حمل الاستجابة على أنها نمط ثقافي محدود المعايير في محيط بيئي وعائلي بدائي، وكثر تلك الفرق إلى ما ذهب إليه "مارتن هيدغر" [١٨٨٩ - ١٩٧٦]م هي مولفه "الوجود والزمان" قوله "لعمري الوجودية القائمة بين الذات والآخر"

\* بحث في الإنشائية وتاريخ التفكير في سورمه.

عنها أسطورة البطل، الذي نصب نفسه مسؤولاً عن مقدرات أفعاله، بوصفه المشرع الوحيد لحق الملك، ولعل الإقصاء للبطل، قد أتى من قدره الروح على تجاوز قدره الفعلي، وظهور أسطورة البطل المفسد الذي رأى في علم أبوه، أنها مجرد - جسد مدنس في بدنه الخلفي، وأن الذكور - روح مغمضة في بنائهم جوامعها العنصرية، فليس هذا قصير عن خلق عالمي الضلالة والحكمة على قدر سواء، وما تلاهما من ألوان الصراع المحوم بينهما عذب من أجل تاريخه جد قديمة

لقد جاء المؤسّر بنهجه - رحمه الجسد في التفاهة، ولم يثر على ذاته العميقة، من حيث هو أرقى كائن حي عالٍ، ويرجع الصنب، إلى انه فلسف حياته وفق مفاهيم حيز ج طبيعته الروحية والجسدية، فلم يعد يخلق الفكر مع الطبيعة، رغم رحمه المعالي بينهم، فانبثق الصراع الإنسي، ولست أبري ما إذا كانت البرديات الأسطورية، رد فعل على وجوده المغمض بعباءة شبيهة محفلة، أو لعل انزك، أن وجوده في موضع انهم وعذاب على جرائر اغترصها وعبه الأسطوري، وأنه كائن "مبعوث" - عبثه إلى الجسد أو البعث - صهي إلى تنبيه حقيقة ما انصرف من خطاب نوازتها، وذهب بنمط وعيه على اغترصات غيبية صاغت نمط حياته الروحية والفكرية والدينية والمعمارية، وانطوى زكاداً ساكناً لعلمها المرمية، بل نفسه لا تميز، فها هو الفاعل على جسده، ولما تأمل حيزاً هي النهضة الأوروبية، عصر الصناعة والمدينة الرائدة للحضارة الغربية، ظل جسده رهبة الآلة، بل عبداً للآلة، ولأشكال علاقات الإنسان - المصنعة لجهده، في حين، كانت ثقافته الروحية في أجل معانيها المنيبة، رغم أن الفلسفات الحديثة وعلى مختلف مذاهبها، اعتبرت وقدك، أن الإنسان معيار كل شيء، من معجزات عصر النهضة، غير انه لم يثر عن لهذا الإهاب الجسدي أي حق من حقوقه الطبيعية، ونقص الفكر الحدائثي، أصلاً، أصلاً فقه الجسد، والحوادث دور انحلاله في العملية للكربيه، ولو أمتنع صنم موضع هذا الكائن في سيرة حياته المعاصيه، سجد مع بارو حيا، مغرباً جسدياً، إلا انه عند ظهور التجليات العقلية الحدائثية، انقلب السحر الروحي، وأصبح مغرباً روحياً، معرباً جسدياً - كما أسلفنا - بالنظر إلى المفاهيم التي يزعمها "الأنا العيومي"، وبم يحق مصالحه وأهدافه

ظل الإنسان على مختلف أسطوره التاريخية، غير ساجد لأفاده الفريدة، وأما لأنه الاجتماعية، وتحكمه موطرات "الأنا القويمية" - للمهيمية على المجتمع الذي ينتمي إليه في ذات الوقت، وحكماً،

د - "معبه ذهنية"، ومحاوله اعلانه من محكوميه الاستعراق في مشر وطيله الوجود المعادي الذي يتلبه برادانه وبملائته وادانته سر حقه وشطط افعاله واندياحاته نحو الانعصاف في كيوه الذات البشرية، والمصوول دون الانعصاف في كيوه الذات الوجودية، إلا أن معبه إلى الخلاص من الخصية الطليعية، أخله في مربيته الحميه الروحية المحكومة بتقاليد العيومي، وعلى راسها القيم ذات للهداية العالية، وأظن أن الخلاص الجسدي من المربي الطليعية، حياً بالوعي لأن بوسن منظومات اخلاقيه، استند إلى مفهوم "المتالي" (ideal) الأربع

### الوعي العيومي

كل الإنسان البدائي محكوماً بعلاقة حسية مع الطبيعة، ولم يبد أدنى تفكير بهية الظواهر المتغيرة، ولكن بعد بروز الوعي البشري استند من خلال شكل العلاقة، أنه كائن محكوم بحويته حسية، ولما وضع العقل - فاعله الأخلاقي والفكري والبيئي ما فوق الوعي الباطنة لتسلوكة - وقع هو الآخر تحت عبويته "المشرع" العقلاني الملمد، وفي حقيقة الأمر، ظل الإنسان يرسف تحت أغلال العبودية التي تحد من عقله أو خلاصه من نكاح الإغلال، وشرع العقل يوقو بين كلا الجانبين، بهدف الحصول على حالة ولده من المزدوج العبودي، وذلك، تحفها الخلاص الجسدي، ونظراً إلى أن الخلاص، يكمن في استطاق "الوعي العيومي" في المسجود الطليعية، فلهذه من وحشة الحسي إلى أنسية اللاحسي، بالانعكاس في المثال العيومي، شكل منظومة "العماني" التي ساعدته على التفاعل مع ثقافة الجمالي الحديث، وهذا هو الجوهر المعهني الذي، مع الأعمال غير تاريخ صراعه مع الوجود، إلى تحقيق هدف العيومي

ينبغي الإشارة إلى أن ما نطالع إليه من الأسالي هي طرائق الخلاص الجسدي، هي طبقة لا تتوافق مع مفاهيم نكران فعالية الجسد في صناعة قيمة الجمالي على مختلف مسويات الإنتاج، خاصة مع ما تطرحه الطبقة المتالية، التي حاولت جاهدة، إقصاء الجسد عن مختلف أشكال فعاليات المعالقات المعاني في الطبيعة، والإبقاء على العقلية في تعاملاتها مع الواقع العيالي (concretorealit) من جهة، والعالم الآخر غير المرئي في طغوى نفوس العمل الذي يمثل أرقى قيمة جسده حقيقة جوامعها وروب وبقيته من جهة ثانية

لا مسوحة اسم أبلي الأفعال (upheaval) الأيوبي "الكوري" على العهد الأيوبي "الأيوبي" - سبب أسطورة الجسد المسؤول عن عملية التخصيب الإنساني في طبقة الوجود، وظن بدلاً

خلاصية، وقد أشار "غورغني غتشيف" إلى هذه العنصرية بقوله "إن أولى لحظات العمل والوعي، هو هي الوضوح نفسه، استيقظ وانتراك جسملي للعلم" (١).

### الجسملي في الجسد الروائي

وظف الجسد الوصفي - إن جاز التعبير - في النصوص الروائية التي أجوت محاولات هائلة من تعقيب الجسد في صناعه شبكة الأحداث والوقائع الترماتيكية والمروص المشوغة - ات الدلالات المعنوية والمزمنة، وألعب في الإحساسات الجسدية والذهنية في الانسالات السردية للواقع، ومحاولة استنطاقها، طعمه الجسد الروائي يتنقل وهذا لمسار بوليف (التيه بطريق جدائيه هازمويه مع "الحوار المنظر، (السيولوج) (dialogue) يبدأ، تتكشف لنا صور وصيغ مروجته التعبير، عني بلاميه التحليل الصوري عبد الهادي أو المشاهد مع للجسد الصوري أو التلويحي أو السينمائي

يمثل العمل الروائي بغيره على تكتيف سيولة الأحداث المنطق من محله الروائي في رزمه من المصور التعبيرية، وحضورية من القوليات المناسجه، يستلضي أو يعكس التعبير الجسدي لموسلات المسنطن، وينها إلى ابعاد واسعة، وهي هذه الحاله بسمه الجسد الروائي لتعاقبه المعنوية، المرحلي في فصاءات موجهه، تنطلي بها لوعيه الروائي في علمي الجسد الحارجي والمسنطن الداخلي على نحو منسق، واري في من مهم التعبير الروائي، ربط الدال الجسدي وتمثاله بالأحداث المكثفه، وهذا الحيك الحكتي، امر غاية في الصعوبة، كونه، يتصور مع بينه تفهيه، ليست بمحل عما صوغه أنسط الخطط الإبداعية في الوسط الاجتماعي، والعمل على إضراء هذه الدنيا داخل المنطومه المرحليه أو الثقافية نفس، مسوا مع مسيرره فهم واستيعاب حقائق الوجود، والمحاظه على استمرارية في الحضورية في علم الوجود الموش

الجسد الروائي يختصر المسافات والأزمان والأمكن عند الإفصاح عن "سيناريوهات" الجسد، وهذا ما تنقده كثير من فون التعبير الأخرى، ومن الملاحظ أن التحليل الروائي، ينمض الأشخاص المصورة في صيغه الحدث التروائي المسماة، هسلأ عن مصاحبه تحدث المجسد في عتبة الاشتغال على احتياك المنصوح الأدبي في نول المخيلة، والذي يرمي من وراءه، أبرز في عملية الجسد الأمسي في الأداء الشعاعي للأحداث، وصملا وحدة نصية متواشحة في مثل الخطط الروائي من جهة، وإبكي في ظهور الكثافة الجمالية الكلاسيكية، وتحديق الاستمالات البصريه على زم رزمة المنصوح الإيداعي في وحدة متكاملة من

معيبي مقوصا في بناء ذاته، وتعرير موجوديته وتجنيد قيمته، ما بقي حيا على طاهرة الحايوة، ويطلق عليه القول "إن الأصل صيغه نصه أو هسليله"، وقد وقع الخط في محه جهله في معنوية الموت الذي يعبر الجسد، وأها جعله تنفع إلى تجيل المعرفه الروحيه، وتسعيه المعرفه الجسديه، فتجسدت مقسة الإنسلي، نتيجة فصله بين أشكال المنطقات الكونية

قبل أن يدخل في السبعة بعد ملكه الوعي الجسملي للجسد، يحسن بنا تعريف الجسد، هؤي "إن الجسد كثر فم على متعلق كوي، له خاصية تجسده جسملي باب معلى داله" بطريقه الحال، يجمع الجسد إلى جملة وظائف "بيولوجية" متعينة الأشرار والأوصاح، تربط جدلا بعنديه روي المعنوية في تجسده حر كة الجسد، ووحده الإنسلي البدي ينسج بملكه الأداء التجسدي في الفعل الحركي، وتلك بعرض تطبق التحليل مع قدرة الأداء الصوري "البيولوجي" في علميه التجسدي، وهذا يتم مجموع خاصية سعوها بـ "عنه الجسد" (bodyingutgu) المبرزه عن باقي الكوان الحية، وخلص، أن لعنه الجسد نمز بأخاصيه معرفية "علمية"، كبر بغير على الأداء، يصنع لإنسلياب "سينماليه" (semalogy) بغير عن معنى ما، لقد بعد "كثاف" (١٧٢٤ - ١٨٠٤م) في كتابه الحاشم "نقد ملكه الحكم الذي كثر يهيب منه بعد ملكه العقل، وحين نظر - بالواري "نقد ملكة الجسد" وهب يعارب في قرأنا من بعوله "البيوتر" في "الفيوديسا" - الفعل الإلهي - إن رساله الدفاع عن نفسه الله، لا يهم الجسد الإلهي هعست، لكنها نفس أيضا متعنه النفس "والسؤال المضروع الذي يدعير طرجه، هل للوجود معنى" من قلده، له معنى في اجرائه، ومعلى في كلياته، صمن وحدة بينه الكونية المعنى السامل بلعوم العليا لخلق الوجودي مزاة العلم، ومن الله الأول لأبش المعن، كلفب الأحاطل معروفة بسروع (tendence) الرغبة، والرغبة مقروية بالجسد، وعلى صوه المعن، لم ومع قيم المثال الأعلى، أنكون من جملة الواعد والمضرب علف والفيزيقي والمزكم الخ.

التامل في الإحداثيات الجسدية وما بجلى عنها من دلالات، يعكف رصور متجرب التحليل ونحوالها، ورفع المنصوب الجوي إلى السطح "الطوبوغرافي" للجسد، وأن اجترار تجربته في البناء المعنوي الروائي والتربيتي الثقافي، يدفعنا إلى تأمل الأسف الذي أعب "الوعي الحركي" إلى خلق قواعد أخلاقية، او منظومات ثقافية

والسبحان في لحن الحبال والأحلام، حلاج الواقع المبحوث

**حاول ليطال الجسدي في المبرود الروائي أن**  
بمفسر بنية شخصية وتاريخية وعلمية وفنية وروحية، يهر عن التجربة الإنسانية بشموليتها، ولم يتعد بمحاولة بل أن يهافت ومفلس تحد من انطلاقته محبته التي إليه عي في كشف حقائق الواقع، سيما أن بعد الأسلوب بريق الألوان الإحقيقية والإيمانية والموقية

إن قلعه الجنبته ليست تعبيرا عن شيء، بل أبها عبير عن دال على شيء ما بدائه، وعلى حد قول "جان بول مازتر" (١٩٥٥ - ١٩٨٠م) في حديثه عن لحنه من الشعر في كتابه "ما الأدب" أن الكلمات هل كل شيء ليست بأشياء، بل هي ذات دلالة على الأشياء" وأرى أن المبرود ليس ذالاً على شخصية الجسد، بل أنه يعبر دال عن المعنى الممتنع عن الجوانب التي يظهرها الجسد بلغة عبير ذاتي عن شيء ما، ولا يعني أن الجسد أداة تعبير لحي، يعبر ما هو لحنه عبير بدائه، كونه يميز بسميته "شيرة" دلالية بدائه، ولها من "السمانية الأدبية" هي الروي، هي من "وسع" التعبيرات الإبداعية التي تميز بظهور من العلامات الجمالية، كبر قبل للشارب السميكية لكثرة الاستعاطف الإيمانية التي تبسغ للفص بالأمثلة العينية والمعرفية التطويرية

بمركز الفن الروائي الغربي لإنشائية "الجنس" حول عدم طرح هذه القضية الحاسمة، من حيث هي أحد المعزمات التي تحد من شطط الوصف والخيال والتشبيب والتشوي في ممر وديان الروي، ولما لها من خلفيات بنية وجسمانية، ومحاولة حرق هذا "التشوي"، والدعوة إلى تحرير الحطاف الروائي في العمل الكناهي

**مهام الجسد في أدب النثرام الشعائري**

الرقص إيهام ذال، ومن مهامه، إبراز مختلف تعابير الجسد المرموقة في دلالات الأداء التعبيري، إنشاء ممارسة الطقوس أو الرقص القديمة، وقد تعددت في هذا الفصل الروائي، الرقصات المتخصصة في "مورفولوجيا الجسد"، وكل أول تعبير راقص في اللغة البدائية "الوحشية" لـ "مورفولوجيا الجسد" هو تقليد حركة الرقص لاصطيدها، بداية تلمس الموت، وأول حركة محاكاة راقصه، سرحت تحت إيهومات الروي العلي والعبدي، هي تقليد الشرا، واتسعت مساحة المبحال في أبعاد أوباش صمحه من أشكال الأداء الجسماني وأعمال الرقص، أو محاكاة تعبيري تراعى في تاريخ لحنه الجسد ذات الإيهام والتعلق، واعتبر أول محاكاة للإله المعفر، وأن الحلية من

الأنساق المعرفية والمتمويقات الأخلاقية والمثالية لفغوية والصياغات الفنية والجنسية الصورية، سواء في رواصه العنسي أو دلالات المعنى، من جهة أخرى

لا جزم يلاقي المبدع الروائي معونه في عملية الإفساح عن المستور التي تعني شخصية الشخصية الروائية بين وصف لحوي لشخصية صورية جملدة، وبوطرفها في سياق مبرود الحديث، وتفعيل مبرور به الفرمية، ومن ثم ينجح روح الحيلة في عبورها، وكشف المستور عن مختلف الدال المعني المراد عرصة

بطوع المبرود الروائي الجسد بواسطه روي إيمانية، تبسغ غلوها طامعا جماليا هو نبيا وإنشائيا، حينما بددع أجواف المشاعر، وبطفا إلى أبعاد علمية، كما تعرض المبرود الروائي في المنسوج النصي صميمه التوقير بيز الصورة الوصفية للمعرفي النصي المتطوع، وصورة المجسد الحية، وتمثل الفلزي الشخصية التطويرية، والمهارة والصدق في قدره "الانسجيل المبرود" على الانسراب في أحاديث تصريسية الجسد وشعاعها، محاولاً بطفا إلى سطر المحيلة، أو بطرفها في طوبا النص، كما وصف "ميشال فوكو" المعرف في ثبات الجسد "أركيولوجيا"

إن البحث الروائي في أجواف الذات المبدعة أو المتغيرة، هي البحث عن مظاهر حصارة الجسد، والمودة التي تتركبته العرفية، والإفساح عن مبرور بوهته، كما سماها "موسارتو" الأمر الذي يفتح الروائي حربة منطه من رغبة أو سلطه الأنا الذي يحد من وصف حقائق الجسد، وخصيص لحنه الجسد في توصيف الحدث التراماتيكي، وجسود الصبر عات الزمصة في الحدث لتتحقق حصورية الدات

إن تعبير كلفة وحدة الأنساق في التركيب الفصياحي عن طريق غويف حطاف "الجسد ليطال في الحدث الروائي، يحرز النص من قابلية المشر وط العائدي المؤطر، ويصح السند بد قيبا جماليا ومعرفيا، ون ما يمتص على من الشعر، يتسبب على من الروي، ه "أرومسيكية" هي الشعر الحديث، حطمت قواعد المعيارية" فحجعت حربة الكلفة في المعنى (الصورة)، هل "بول فيالوي" (١٨٧١ - ١٩٤٦م) "إن أرومسيكية" لفتت عيونيتها الحاصلة، وتشتمل في الأفكار، وكسر التتميل في الحطاف" (٢)

وسعى الفكر الغربي بزمته نحو كشف المستور عن البعد الجمالي المعطر اللاد خلف غلالات المحرم والإيهام والرمز، التي تمت تغلفه الإنسان الحديث، نحو عالم التعريب الجللح،

لجسد هذه التقاليد في مشهديات احتفالية، كوت الأرضية لأروحه أ. ذكره الجسد" ساعرض صورة ملخص من هذه المشهديات الأسطورية يظهر على ساحه العروس رجل ينقد هيكلًا، وثبت تحت أبطيه جناحًا له رأس امرأة ورأس رجل مستعين على الكفين، وله قوائم المسار أو الثيزي، وكل قد ربط من الأمام جهازين تناسليين، بكر وأنثى، وسل هذه العروس على مظهر أنماط العينة "النومية" ويرى الرمز الموحى من بدن "انتقويًا" لخشه شعبي (بولينيكس) حمار سمور الطعنه، حمارا عليها من بهش الطيور الجارحة، وحشوعا وكبرياء لهذا الجسد البطل المجدد بدمه، كما وز. في ممرجه "النبوغ" للكتب الإغريقي "سوفوكليس" (٤٢٥ ق م) في منسوبة المسار في الواقع، حمار ينسبته زاميه من طير ربيع، وتعتبر عن نظير شعاري ملعب بهالة هسية "هيرا" (hiera) التي حبلت بـ "أريس" (arex) وهي عزة ه، بمعنى، - هذا ما اسمه - أن الكائن يولد من رحم الأرض، ثم يموت، ثم يعود تقيبه إلى رحم الأرض، ويرتك الإغريق في الدلالة الأسطورية، فغير إلى أنه لا عودة للجسد الميت إلى طفاهه الحية، وأما هي مرموز روحي يميز عن الفرح الأبدى للجسد إياه السرابية التي تدعى معتزلة العقل على معرفة كنه الكونيه

#### التنسب

لا غرو في أن عمليات "التنسب" التي بحث في تعاليفها العالم الفرنسي "ميريسيد الواد" في مؤلفه "التنسب والتولاد القصوى" هي من أنماط الإحشاء بالجسد، ومحاكاته من خلال المتجسد العنسي.

يبدو لنا أنه غير مغرمة الرقص، يتم استعادة هوز مأسوية مأسوية لأحداث أسطورية قديمة، بهدف منها، استعادة ذكره الجسد "النومي" لمحاكاة ما سلف، وابتداء استعادة حضوره في الذكر المجهيه، فالألم الجسدي، هو تجل روحي وتعاقي، يكتم عن راذل المستعطل

على حب فعل الخير تحفيا لـ "لده الفصل" ابتداء الاحتك بالآله أي لتخلص من انسيوي والآس غلم بلعيمي "الإلهي، وهذا ما نلمسه على وجه الخصوص في أساق الخطاب الصوفي، يقول "سارن هيدغر" (١٨٨٩١ - ١٩٦٦) إلى كل اتصال أو تعاضل مع الموجودات، لا يتم إلا إذا خرج الموجود من تجسبه (٤)

#### القصيدة

اعتبر الفكر العرفاني أن الوجود قيص عن القدرة الطولية، ولا تختلف في نظرتها إلى المكون الوجودي عن نظره "أفطونين" (٢٠٦ - ٢٦٩م)

الرقص، هو خلق إيهام دال، والرقص أول اختيار رماسي، وعلى وجه التحديد هي بدايات شكل المصبل الأسطوري، وبزور ملامحه قاع التعبير، وسحره الأداء الذي يتشكل مع الوقيت الجمالية والوجدانيات الأنسية، وما يلحق بالمعتقد الإلهي، سوء في حالات التصرع أو فعل الحيز أو تحريز النفس من جريزة الحظية أو تعذيب العاين والدور بدافع "المظهر" أو حلاص لجسد والروح معا من رفة الحوب، وبقت الشعق في الطغور المعنسة، سوء في الماتم الجفزيه أو الحصب أو الانصاف في الحروب أو في الاحتفاليات المنسرحه أو الكر بعالا الشعية، بعد مضي أو ملق، محرمة، فأقصى الرقص والعري المنهذي، وسطفت لمنة الشهوانية أو الانشائية للانشاءات الجسدية، واعتد، جئت تحول من صورة الصبح عذ الأداء الجسدي في الإبداع الموسيقي إلى صورة النشيه الجسدي أو الوصفي في فن الشعر، وحسب انصاف إيهاماته أحيانًا تنير بدوعات جنسية بتعابير أخرى، بدلًا عن التخصيص (conception) أو التجسد المجمع في حالات التعابير الحية، واتخذت رموزا "شعوب" تتدبج مع شبكة الأنساق الصورية أو الشعرية أو الروائية - أنبت عا على بكر التنير في التجسد الروائي - لتحقيق المظهر، والظلال من سطوة رقيب "الأنا القومية"

#### موضع الجسد في مدينة العبادات

من الملاحظ كانت المجموعات الجنسية في الشرق والساحل المصري وسان الإغريق ومصر وبلاد ما بين النهرين، وحتى الهند، عشقه هي صور البروع الديني العبادي، وتغلب في شكل ممارسة الطغور لتعبية، وتبسم السكوره أو الأنونة الأكوس بصفية لا يميز بينها، ويرى لهمتهم متعددة بعمد الموجزات الطبيعية (باب، جيواس، مطر، زلزل، بر اكس، اجداث، إله واحد الخ) وفي محاورهم وروايم وشعارهم مطروبه، بيد في السماع "الأبوسسي" الذكوري فهو روعا سيدا، هو الفصل "التراجيدي" المسكي "الانيموس" الذي يمثل عموما السكوره الحرة، وتسبها روحيا على الأنونة، وسعده فوق مرتبه الألهة الإثنية "الليما، وكما أسلف في السكر حول الانقلاب "السرميتكي" الذكوري، الذي مسح المعنن الانثوي الأمومي من حظيه البذه المقدس التي ورثت في مصر ود الأدبيات الأسطورية، ويمكن من ألماء الطغور العبادية وتعاليف الإجماعه لحياة الجهل التناسلي الأنثوي، والرم المس بعيلة الجهل التناسلي الذكوري، بحجه أن طغور الأمومة صرب من العهر للعسق، ومن ملامست إباحته يحرم تعاليفها

الأربعة سحرا مشهداً إيهولياً، يتوس متناصراً ما بين ذاكرة الله وو عينا الفيني، وما يتسهي من نواتز باعافت موسيهاها الميهية التي أداسا الوقرة، وغشاوه عودا بجاء الانسيالات المتلامعة من مصاء سحر الكلم المتسطي هي عو الملاء، وتحاكيا من حلف حجب عشا المدفئ من اند اسطوره لبدء المعين، وهافن ينطع بما جعله الوعي الفني التلي، وسياهي بذيقنا الباهة، ونحن بزسف حب اربهاقها المكيلة هوات الواجهة، ومحاوله اطلاق وعيا هي عنيته الكثيف والروح لوجودتي والروحي، ونعريه الحففة من رافع اسمائها، والخلص من منكبويه الجلال التعيزي الميهين على اندواحل المبهورة بشمع الموسطر الذي لا يتورع لحظه عن جسد أوار الجسد المنهني الناري، والروح عن مكاس الحقائق المعرزة في محارب الجمال الكوني

حاول الفكر الفلسفي المعاصر بعث "الفعل" التحليلي وفكر كيني من أجدانه غير "الديونية" لـ "فرفاندت دوسويسر وهوسرل" ومن انبهم من أصل هذا الاتجاه، وكذلك "التفكيكية" أمثال "جياك دريدا" و"نوتشه" وغيرهم وبحث الاستعراء والاستباح عبر "الدال" (significant) و"السلول" (signifier) عند "ميشال فوكو"، و"هوسرل"، و"موسر"، وسيفهم في طرح هذه المفاهيم الفيلسوف الإغريقي "أرسطو" في القرن ٤/ق م، وما لبث ذلك من الدراسات الحديثة التي حوت على إعادة انماح النظم بصياغات ومصطلحات ومعايير تزداد ولكنها هي جوفاء امرها، لم تات بجبهه، وتبت مجرد روي بعيد انماح بصها، وبيوت تدور حارح المنطق، ولم يمكن من تطوير الخصائص لقيمه لأشكال اللغة، وأسبغت في صياغة افهومات صوريه ظاهريه، واشد هذه التحارب نظريه "الظاهرانية" "الفيزيومبولوجيا" (phenomenologie) الذي أسس أنساقها "هوسرل" (١٨٥٩ - ١٩٣٨ م)، وهي مستفدة من الانعزال المراهقة للآليات النفسية معيبل المعادلات الرياضيه، وعسر ان حركة الجسد ظاهرة "صورية" تنطفر مع الانفعال الداخلي "الجوهر" ولي وجهه معلهم، نثير عن جوفه المعنى المراد

إن القزاج في صلافت الكشف عن المعنى من خلال التجسس الحركة لألة في سطح الجسد الموشوري في السلوكيات، تستعكس افهومات إنزأكيه، سطحي بها معزوف افهوميه من ططبة الجسد، وما بحثك من بلف بصية بعديره من خلال الإعساق الإنشراية بين الكائن الذي يتغنى معكبف تغدير الجسد الموشوري، وبالتالي تتحدث جماعيه المعكس من حال يسق الأداء المعسبط في تعيه السلوك، وهما بحثن "الحفر" "الأكريولوجي"

لدي رأي بقوله "هذا الكون كثر حي واحد، وتسل هي ذاته على كل حياه، وليس هي ونسج كل موجود أن يمتن وكفاه يعزل، همام كل موجود - جرم، غرست غايته هي ذاته، وإنما في الكل الذي هو جرم منه" (٤)

لا يمكن أن يكون الجمال هو العيني، كون الجلال يأتي من هون الأجسام لقلمته للأشياء التي تصنف بخاصيبر، المصورة - الجوهر، الظاهر والباطن، وإن نسه علاقته خاضعيه "هز مونييه" (hermeneutique) فقمه عن الصورة بوصفها هوما جبابا، والجوهر بوصفه قيمه العيون ولا يمكن أن يخلق المفوض من الكفالي، أو يستعصر العاني عن الحالف، فليجمل فيه موجوده هي فعل كوني لا ينهي، وقد أصعب "أين عربي" في كتابه "الافهومات المكبة" شأحا مسلفه منبره، أن الصورة الشفيعه المعكبه هي الفني، هي عنيته حوليل من اللامعني إلى الرساني، أي تحويل الأمكل إلى وجود بفعل، وبذلك تم تحويل الصورة إلى مادة، ويجذر الإنشراة إلى امر يتعني الإنشاء اليه، وري أن الكمال، هو مدغم بالحواس المتكويه لبينة الشيه المجهم، الذي يمكن فيه الجوهر لنام على سطح المجهم، ويقول القارائي: "إن الكمال الإلهي، كمال في جوهره، في حين أن ما سواه، كمال بالعرض" (٥)

إن الجمال يمحس الصفة، والجلال يمحس القيمة، والمصورة تتحد الظاهر الجمالي، والمضموم يتحد الجوهر العيني، وهما يستحيل فصل أحدهما عن الآخر، فالمصورة انعكاس مدغم عن التشكيل الفيمي الذي يهتد الجمال، والجمال للذات الكوني المستعصر عن المشبه الإلهيه، هو استعصافه صورة الكمال الكوني عن كمال انعمه الجلايه، وبذلك من غير المعكس فصل الجمالي الكوني عن الجلاي الإلهي

#### لغة الجسد

كثير من فلاسفة اللهه، طرحوا نظريات متفوصه الزويه، وتضمنوا ضمن دائرة صيفه، وعن عليهم تفسير المثلث في صياغتها المنسعه، وصيورا، أن الممكن والزمن اللذين يشكلان اهم نسمين في خصائص بيده اللهه، صيفان رغم وصاغتاهما، معروا عن نفسي هتسب الجمال في طوبا لغة الجسد، التي تشكل أهم صور وصفه ووظائف اللهه، وعطرو عن مديالات الفحص الفتوي الذي يطغى بوزاد لطافتها جذوات الذكوة الشافطة حبسا إلى مورثها العيفه، وعجزوا عن تعجير فواك الوبح العرفاني، بلزواء الروحي من الجماعيه الصوريه التي تنحلي بها اللهه، وما رالوا صلايرين في شعور نعتري إي إزاء اطيافها التوراثيه

نفسه، فحب العلم من حياته" (٧) وروى البخاري في كتاب الاستئذان "عن رسول الله (ص) "إن الله خلق آدم على صورة".

وحده الإنسان الذي يصعب بقيمتين عن باقي الكائن، فهو قيمة صورة لجسد، وقيمة جوهر لعقل محمول على الصورة، يقول "أرسطو" (٣٨٤ - ٣٢٢ ق.م) "إن الصورة بسوء وجود الكائن، وجوهر كعقل يميز عن الفكر الفكري فيه روحية، وإن القيمة منجسده في الواقع تجسد الصورة في الهولي".

يشير "بين عربي" في التماثل بين الإنسان والله ليس تماثلاً ذاتياً، وإنما هو تماثل مع صورة الفعل المنجلي في فعله الإلهي، أي تماثل معرفي وليس جسمي، وهذا التماثل قائم على مبدأ الوجود المجسم فقيمتي، والصورة الذهنية للقيمة الجمالية المنظمة كوعي فهي متماثلة في حسابات الأشياء، والإله في نظر "بين عربي" هو ظاهر وباطن، يظهر في أعلى صور الموجودات وأهمها الإنسان، وباطن في تماثله في بطون ذاته في حجب الأكواري، يقول "بولاً سربال لصق في الموجودات بالصورة، ما كلى للعالم وجود" (٨) وأرى في المجهول، أي كعلم أو قيمة، أو عقل أو إنك، غير ملموسة في الحسابات، ولكلها محسوسة في نظام حركة الجسميات، ومن صميم الجسد الإنساني، أي في العقل البشري يظهر صورة العقل الإلهي من طوايا الجسميات

إن الحبال يطبع على القيمة اللاذعة طبع الصورة حكماً ذاتياً، والقيمة هي ماهية الالهية من هوى المحسوس، وتيسر في الله بطبيعته الحال، بيد أنها روح عقلانية مناهية في المجسم، وعلى وجه الخصوص الإنسان، والقيمة هي تصعيد الخيال للعقل إلى ما وراء الحسي عن طريق التناوب، وهذه من صفات العقل العرفاني عند الصوفي، ورغم أن الحبال، أحمل على ألوجو موجودية الإله في علاقته مع الكون، فإن المعرفة التراكبية، مستمدة من المعوس فقيمتي للمحددات الكونية في ابتعاذه الجمالية والمعرفية والقيمة والعلمية والروحية غير الملموسة، بل هي حيثيات شتت صحة التحويل والتأمل والتناوب في أن الإله، ليس حضوراً حقيقياً في ألوجو، بقدر ما هو وجود قيمي ووعي خالق، وألوجو مجلي معرفياً "غوبوسي" (gnostiques) يتعلق مع الحضور المتماهي للقيمة الإلهية في الشيء المجسم بذاته، وهذا لا يحقق الحبال مهما سماح وانظف خارج الممارس الجسماني، بل سيظل المنتج لمخارج المبسط الجسماني، عني الإنسان بذاته، ويتجلى المبسط عند الصوفي، في أن المعرفة، سر حال حيلي في أجواف الذات، وهت تكمن طسفة الخلاص من الجناس في الإبحار في التحليل حصر الفكر الإنساني الجمال في الصورة

عد "ميشال فوكو" [١٩٢٦ - ١٩٨٤م] في طوايا الدلالة الأفهومية، إلا أنها لم تتفق في "جولوجيا" المعنى الدلالي لمعتمكات اللغة الترميزية (كتائياً - نطقياً) ولا رمزية "الإدراك الجسدي" (body) (perform) فهي أفهومة، يتولد عن أفهومة، ولا يختلف عنه في حصاص "العين الأفهومي"، ولذلك تكون مناسخ من الأفهومات المتشابهة نوات المعاني، وهي كما تذكرنا، تولد نوات رطلية صيغة مناسخة كعلمية النسل، حيث تشكل شبكة معقدة من المعاني، تخصص لأشتقاق متشعبة من أصل واحد جلد، وقد ما أشير إليه "رولان بارت" بعوله "في فرائد المنهج، تبين من المعنى الواحد، يستقر في ذهني ابن متشدين، بل من تخذينه المعنى ثلث في الفهم الواحد" (٩)

إن نوب الجسد، يأتي من هيمنة المطلقة الأتوية التي تهبط على حجب الأفهومات المنعك على حرية المعنى، نتيجة حرصها على أن يظل المنعك الأفهومي، صمن المولد الذي لا يبرح لحظة عن اعاقته الجسد من أنه الفعل الجسدي للجسد الوجودي في مغالطته للعقلية، وإبراج حارج الدائرة الصعبة للأفهميات المشبهة المعجزة عن المستعبر الإنعجلي، يمتصن المستعبر، إذ كاست الاعتباطية غير مكتسوبة في اللغة الكائنية، فهي لمست اعتباطية في اللغة الحسية، دليل، في الزمن العركي للجسد يحفل أشارة الإيهانية، هو دال كشمي عن مستور روحي أو نفسي أو عقلي، ولا يحتاج إلى كثير عاء للهم، فالدال المصري، أصبح من الدال الكلامي، بدأ نوب الإنعجال على كشم القمب من الجسد تحقياً للمعرفة، وما أوجنا إلى نظرية كشمية للجسد، والعوة إلى قسمته، وعلى رأي "فرويد" (decoy/trure) "تسبب أنوكشم"، والتعكبية الأولية أو الكائنية في سائر اجنساتها، بل عكبية العصور الجسمانية القائمة على تحليل الدلالة المعنوية المعقنة للدلالة الأفهومية، والتأكد على مطلقة المعنى الجسمي الذي يحدد قيمة الوهبة، ويرصر بهية القس في الوجود

### الجسد في فحطاب العرفاني

في أيده كل السؤال، قبل أن يكون اليده كلمه، والشيء الذي يحسن بما معرفة ما معنى الوجود، في حال عدم وجود الإنسان فيه، ولكن عندما عرى الإيمان عليه من خلق الإله للوجود، تبين له، أنه يعرف بما فيه جماله الروحي، يقول بهذا الشكل، الفكر العرفاني "محمي الدين بين عربي" (١١٥٥ - ١٢٤٠م) في مولفه "الفرحات المكي" "مبطل من خلق الأشياء وهو عينا" ويريد في مكان آخر "أخرج الله العالم على صورته ليكون منة يرى نفسه فيها، لذلك أحب الله

## الجسد وسلطة العرفان

أهم الحطاب الصوفي بجزءية وبزريح ونيولوجيا الجسد، وأكثر من جهر في مظهراتها، فتحة "عرش السلطة" عند "ميشال فوكو" ١٩٦٦ - ١٩٨٤م و"سلطة العرفان" عند "ميشال فوكو" ١٩٦٥ - ١٩٨٦م وما بينهما من الآثار الجمالية في ثقافة الجسد، وبشي "فرويد" على أنواع الحطاب بمصنوعه، أن الحطاب الصوفي هو الجسد ونقيض الاتصال بالتحليل النفسي، وراي "فرويد" في المصنوع يجد مع الجسد لغته الاجتماعية قبل أن يجد في المروج الروحي في العصر الوسيط وعلى "كتاب الجسد الحجاب المعنى، وعطش الأولوية للدلالة الروحية على حصف الظواهر الجنسية" ويقول أيضاً "المصنوع الجسم (somatic) فهو يتدرج أبعاد المعنى بهيرس جسدي، إنه لا يلعب سطج بجسده، إنه لعبة بين يدي جسده" (١٠)

يقول "هنري كوربان" في مؤلفه "الخيال الحلاق" في تصوف ابن عربي: "إن المصنوع يعبر عن جزية في فضاء بروه ما هو جسدي، وبجسد ما هو روحاني" إن اللغة المتجسدة في الحطاب العرفاني، هي لغة الجسد قبل لغة الروح، والقوله الذي يتطوع إلى الاستماع والعشق بالهامة الإلهية، لا يتصل عن الإحسان الداخلي، والوعي المنجلي الذي ينبعث من حمة الجسد، لا يورع من انحد المرأة طلق عشق "بروسي" للشجلى، واستحصل الروى الحلاقة في لغة الحطاب العرفاني المصنوع، أو كم يتصورون تلامذ إيروس لجسد وجمالية الحرف، ومن هنا يشطى الوعي الهني في السر الرواني والآداء الدرامي، ويعوم بحيلة التخليق الإيديولوجي الألفي

## المصادر

- ١- الألفية مصطلح يعني كل أوى تتخذ ملحة بوية - أنا بوية - فوامة وطرفة في الأرض، ومتلفذة روحيا أو رمزي، ولا يعني المصطلح المذكور "الألف" الألفية - التي التقوم
- ٢- الوعي والفن - فوزغي غشتيف - ص ١٢ - ت. د. فوكو نيوف - عالم المعرفة ١٤٦/ الكويت
- ٣- جون كوربان "بوية اللغة الشعرية" ص ١٩٣ - ت. محمد الولي ومحمد الهري - ط ١ دار توبال
- ٤- مارتون هيدغر - بداء الحقيقة - ت. عبد الغفار مكي - ص ٣٤
- ٥- "ألفونين" - خالد فسلان - ص ٢٦٠ / ٢٦١ - منشورات عويدات - بيروت

المجردة وليس في الصورة المجسدة، وأهل جماليه وكتابه الجسد، ولم يلج علمه التركيبي "العصوي" فالمصورة عده روحية لا تشوبها الكلفة المادية "الجمامية"

إن الجمال منصوص في ثقافة الروحية، لأننا مستفيد "اللذة" قلمية ومنها العصرية بربعة فيها فيح، يحرف عنها وبولي السر - الزواني خضير اللذة الهني الأسطوري المكتسبة به الجسد اللاد بحياء، والمنصوي حلف علالة الدلالات لشعافه لمعرفه هذا المصنوع الساميل بخاصه منجليه لبينة الوجود، لا قرأه "دو غشافية" تعريبه بدعها للموعظ اللاهوتي - والأفلاطوني الذي يتشد مثاناً فاصلة، عبر به استدلال الإحسان التي حجب الشغافه بجماليه لهندسه الجسد، وكتب المظهر الجسمي ينكس في مطالب الآداء الملائم الذي تتجلي به التجربة العصرية المعربة

إن الإفصاح عن المكشوف أو المحظور من الكلام، حاجة بفرصها الوعي القيمي لبداء مذاب فاصله معاش، وأنها ترى الوجود - من منظور جسدي جملي، كما ينظر إليه من وجهه عقلانية تنجلي الملكات المعصية، يقول "زولان بارت" "يصبح العراء في الحطاب العرفاني رغبة في الآخر وشعفا للجسد" (١١)

إن الأنطواء نحو الداخل، وكتب المنطوق الجسمي، وتنطوي أية الآداء (perform)، حل دون يشطى التخييل الجسمي للمشكلات الهندسية في رسوم المعطيات المعربة والأبينة والعبة والروحية، بداء، يتوجب عدم المكشوف على مكشوبة المنطوق الخاص للمعرض الجمالي، وفتح الحرف مشرعة أمام تدفق الانعزال الجسمي الذي ملسد (axioms) من قبل، تفرخ الأساطير والبيئات الأساسية لطغوسها وشعافها وهونها وألغابها الحافدة

## اللغة الإشرية

ولاد هنا من إيلاء الطبقة العرفانية المنصوفة أهمية، فيما يحصر "طغوس الجسد (bodymual)" في الحطاب العرفاني، وراي في بوية "فمين عربي" - سونجا بندي من حلال برائته المعصية في كتبه "اللغة الإشرية"

صنف الجسد في نظري المصنطين على فتحة الجسد "الجسد الإشرية" (الجسد العبادي) (الجسد الإيروسي) (الجسد الرغائي) (الجسد الوجودي) (الجسد العرفاني) (الجسد الأفلاطوني) وبين "فرويد" أن الحطاب العرفاني مشعرو في معجمه الجسمي، وأن وطنه لافرفلي، جسدي (somatic) كل ما يقع تحت رويته، فهو يتدرج أبعاد المعنى بعبر من جسدي

- ٥- ورد في كتاب "البنية الجمالية في الفكر العربي - الإسلامي" د. محمد الدين كليب - ص ٨٥ - وزارة الثقافة - دمشق ٢٠٠٦م
- ٦- ورد في مقال د. محمد أحمد الخضراوي - "هنة النص" ص ٦٩ - ككتبت معاصرة عدد ٢٢٢/ بيروت
- ٧- ابن عربي - "فتوحات المكية" - ص ١٢٥ - تحقيق وتقديم عثمان يحيى وإبراهيم منكور
- ٨- ابن عربي - "مصوص الحكم" - ص ٩٦ - دار الكتب العربي - أبو علاء العفيفي - بيروت
- ٩- ورد في مقال "النصوب العربي" محمد الزوين شوقي - كتبت معاصرة - ص ٨ - عدد ٢٥٠/ شوقي
- ١٠- ميشال نوسباتو - مقال "الحصاب الموني، نص حركة الجسم" كتبت معاصرة - ص ٥٨/٥٠ عدد ٢٤٤/ تر محمد شوقي الزين - بيروت



# المتحركات والطاقات الإيحائية والإشراق (هاجس الإدهاش في حركة الحدائث الشعرية)

□ فؤاد حجو\*

ارتبط مفهوم الإدهاش أول ما ارتبط بحركة الحدائث الشعرية، وقد طرح هذا المفهوم بقوة كمصطلح جديد لاهت للنظر لدى شعراء الحدائث، وظل يتروّد في الأوساط الأدبية، حتى أخذ مكانه في الحركة النقدية، ووضع موضع التطبيق، بعد أن تبلور مفهومه في الحركة النقدية التي رافقت الحركة الشعرية المعاصرة. وقد تنافس شعراء الحدائث في مضمّن الإبداع لبلوغ الإدهاش في شعرهم، حتى شكّل هذا الإدهاش هاجساً قوياً لديهم.

وهو بلوغ ذروة الفن والإبداع والتميّز، وكثيراً ما يعبر عنه بالتوهج الذي ارتبط مفهومه بالحدائث هفيل (أوهاج الحدائث) على حد تعبير الناقد (تعميم اليافعي) في كتابه الذي يحمل هذا العنوان. وإن الإدهاش اللاقت للنظر طموح مشروع يتطلّع إليه كل اليبب ليصبح أئبه محط الأنظار، وهو يشكل عنصراً حيوياً لجذب المتلقي وجطه متابعاً لأئبه، ومنتظراً منه كلّ جديد يحقق شرط الإدهاش.

تحت هاجس الإدهاش، وكثيراً ما نجد عنصر التشويق يربط بالآلب المرودي أو الغرامي، أو

على أن لا يكون هذا الإدهاش رائقاً ومعتلاً، وهذا ما جعلنا نصفه بالإدهاش الحقيقي، ويمكن أن نقول في عصر التشويق، أو عصر المعالجة ينصوي

ولم يكن الإدهاش في النص الأدبي أشبه ببيورة الصوء أو لحظة التثوير، ولهذا وصف بالتوهم، وذلك لأنه يحدث التماثلات في سياق النص هي أشبه بالومضات، وقد يكون الإدهاش في الدروء، وقد يكون في الظنقة، وكثيراً ما يكون أشبه بصقعة البرق، أو شحنة الفيل الكهربائي، ولذلك بإمكاننا أن نقول: حيث توجد شعرية يوجد الإدهاش، وحيث أن نصيب بعض الخصائص الأخرى للإدهاش تجعله مختلفاً عن الشعرية، حتى لا يتطابق المفهوم تماماً، وأهم تلك الخصائص التي تجعل الإدهاش في مقام أسمي هي الشعرية هي أن يكون الإبداع نوعاً واستقلالية متفردة، فقد توجد شعرية ولا يبلغ الشعر تلك الخصائص التي ترتقي به إلى قمة الفن، ولا بأس أن نقول في مفهوم الإدهاش أكثر أغراء وإثراء وجدانية من مفهوم الشعرية كما يمكن أن نقول قد توجد الشعرية في النص الشعري ولا يوجد إدهاش، أما إذا وجد الإدهاش فوجد الشعرية، ومن هذا المنطلق يصبح الإدهاش في مقام أعلى من الشعرية ويذهب صاحب كتاب (الإدهاش في الشعر السوري المعاصر) إلى أن الإدهاش لا يرتبط بالضرورة بكل ما هو جديد أو غريب، أو غير مألوف، وإنما يرتبط لديه بكل ما هو جميل يظف في النص أثراً طوبياً، ويذهب أيضاً إلى أن الإدهاش بعد من أهم روائز القصيدة، وبذلك فهو يجعل الإدهاش شرطاً أساسياً في هبة القصيدة، كي يرتقي الشعر عن مستوى النص الذي لا يؤثر الدهشة، ويؤكد المؤلف أن الإدهاش يساهم في جذب المتلقي لاكتشاف عالم جديدة في النص لم يمهدها من قبل، كما تكتشف جماليات جديدة مع كل قراءة، وإعادة القراءة، نظراً لما يحترقه النص الدهش من دلالات هبة غيب.

وبالمقابل هل من أنواع الإدهاش. الإدهاش المتعقل، أو الإدهاش المعجني، وهذا النوع من الإدهاش يوهم بأنه حقيقي، إلا أنه إدهاش رائف ومريف، وذلك لأنه إدهاش يظف الخواء، وهو إدهاش لا جدوى منه، ولا يقول عليه، وأقل ما يقال فيه إنه إدهاش محتل، يعمل على حداث المتلقي، ومنه إدهاش (حالف تحرف)، وهذا النوع لا طائل منه، وسر عن ما يجبو بريقه، وتكشف عورة النص بروال هذا البريق.

ولا بأس أن نذكر بعض الحدين عرصبوا لمعوم الإدهاش، ونجوها إلى ذلك النوع المتعقل منه، الذي

الملمحي، وخاصة فيما يسمى بالدروء أو العقدة، وكذلك في الظنقة وفي هذه المعصيات يبلغ العمل الأدبي دروة التوتر أو بورة الإشجاع، وبالمقابل نجد الإدهاش في قصبة الحانة منكرراً في كل مفاسل القصيدة، هذه يكون في معتمها، وبذلك يشكل عنصر جيب لعراء القصيدة إلى آخرها، ولا يسمى أن القصيدة العربية القديمة كتبت أكثر ما تسمى بالمطلع، الذي بعد ملحاً مبراً لها، وعرفنا نعرف به قبل شيرع العنوبة للقصيدة، أما قصيدة الحانة فقد تجاوزت ذلك، وجعلت مركز نظها في غلتها وليس في مطلعها، وبذلك ظلت المفهوم رأساً على عقب، وأصبح جل اهتمامها أن تقول مقولتها، وتغير توترها في قطة القصيدة. ويمكن أن نجد هذا التوهم بالتوهم الأسفسي، وهذا يعني أن ثمة توهماً في سياق القصيدة وفي مفاسلها، ويتجلى في الإبهار بالتقلبات الغنية التي تتألق فيها القصيدة، وتظهر فيها التماثلات وإشعاعات قد تصل إلى حد الإثرائات التي تعصب لمديعها وربما تكون فيها الاتساعات طرقة أو عائرة، وعندئذ لا يعبأ بها، ولا تشكل توهماً ذا قيمة.

وإن الإدهاش قائم على المعالجة، حيث يباغت المتلقي بلاسكوف، وبكل ما يخشوق السند، والإدهاش جزء لا يتجزأ من (صنعة الحانة) لأنه بشكل أو بآخر يساهم في إحداث هذه الصنعة، وهو بالتالي يؤثر المعجب والإعجاب، وهو أيضاً يؤثر التنازل، ويحرص على التفكير، ويدعو إلى إعادة النظر، وهو في النهاية يطلب الحساسة ويغير المعامير والقاعات، وغالباً ما يكون الإدهاش خارج دائرة التوقعات.

ويمكن أن نصف الإدهاش بأنه روح الشعر أو الظنقة الإيحائية الموحية فيه، وهي طاقة متجددة متحركة، والمرب ما تكون إلى طاقة للطق والإبداع، وهي تشكل جدوة الشعر المتألفة التي لا تحتاج إلى مزيد من المؤشرات إلى وجودها في النص الشعري، وهي التي تجعل الشعر شعراً، وبغلبها بفد الشعر قيمته، ولا بأس أن نقول هي الشعرية في الشعر، وعلى هذا الأسس يمكن أن يصبح الإدهاش معادلاً للشعرية، وإن الشعر حين يكتب بالشعرية يصبح أكثر إدهاشاً وتلقاً

وإذا عدنا إلى القرأى للكرم لتأصيل مفهوم الإدهاش يواجهنا عجز القرأى وبقائه وبلاغته بمداح تطبيقه للإدهاش، ولا أدل عليه من ذلك الموقف الذي صوره القرأى للنبي الله (إبراهيم) وهو يحاور ذلك الذي كفر وأدعى إحياء موسى - ويدعى أنه للمزود ملك بائل - وذلك قوله تعالى: «الم من ألى الذي حاج إبراهيم في ربه أن آتاه الله الملك، أذ قال إبراهيم ربي الذي يحيى ويميت، قال أنا أحيى وأميت، قال إبراهيم في الله يأتى بالضم من المشرق فاجبها من المغرب، فهبت الذي كفر». (البقرة ٢٥٨) وهذا عين الإدهاش، هي بهانه هذا الحوار مع (الذي حاج إبراهيم في ربه) بعد فيه إبراهيم قد فطم محله، وإلى عبارة (فهبت الذي كفر) تصور حالة الدهول التي أصابت ذلك الكافر من قوة حجة إبراهيم، وما هذه الحالة إلا حالة إدهاش انعكست على النفس، وشكلت بؤرة إشباع مسبقة ولاه للظلم.

وإذا عدنا إلى شعرنا العربي القديم فإننا نجد فيه ما يعرف بالإدهاش، ولا بأس أن نشير إلى بعض النصوص للتدليل على وجوده، ربما أن الإدهاش لاقت النظر، في وجوده في شعرنا القديم لغت الأنظار إليه عبر العصور، وتوقفت بقا الأبد على نماذج باهرة منه، وأشاروا إلى قيمته الفنية، واستمرت حالة الإعجاب بتلك النماذج إلى هذا اليوم، فإننا أخذنا مثلاً على ذلك قصيدة البحترى للسيدة المشهورة، فإننا نجد فيها بنياً من الشعر، بلغ فيه البحترى دروة الإبداع أو ذروة الإدهاش، وهو قوله:

**يقتنى فيهم ارتقاي  
تلقواهم يداي بالضم**

هذا البيت وصف بأوصاف مختلفة منذ القديم حتى الآن، فمن قائل (هو بيت القصيدة)، إلى قائل (هو أشعر بيت)، إلى قائل (هو أجمل بيت)، إلى قائل (هو عين القصيدة)، إلى قائل (هو بيت الإثارة)، على حد تعبير (عمر أبو ربيعة)، في العصر الحديث، وقد وصف الأبيات التي تنقلها الركييل، وشرفت وغرب، بـ (الأيام السائرة) ومن هذه الأبيات (أبيات ذهبت مثلاً)، ومنها أبيات تمثّلوا بها لما فيها من حكمة، فنقلوها على أنها (أفضل ما قول في الحكمة)، ووصفت بأنها (أشعر الشعر)، ونقلوا (أشعر بيت قلنه العرب)، ومثل هذه الأبيات تمنك قراء لا يسهل به من الإدهاش

تتم منه راحة القصيدة، ومبهم الشاعر مصطفى أحمد الشنار، الذي وصف مثل هذا النوع بقوله (الإدهاش من أجل الإدهاش) وأطلق في الأجدى به وقفاً تحت تأثير مقولة (الفن للفن) تلك المقولة التي أطلقت بغتة الفن ودعت إلى التحرر منها، لكي لا يبقى للفن إلا العلية الجمالية صفواً (لا علية للفن إلا الفن)، وهذه المقولة هي رد فعل على الأيديولوجيات التي خفقت صوت الفن في الأدب وأدبته، وجعلت محور القيمة الجمالية فيه في آثاره بالمرحى الأيديولوجيا

والإدهاش على أنواع، ومن أنواعه إدهاش المعرفات، ومنه إدهاش التصاد، على حد قول الشاعر (والصد يظهر حسه الصد)، وعلى حد قول المثل (شر البلية ما يضحك)، ومن أنواع الإدهاش تلك النوع الذي يأتي من المبالغة والتعويل، ويوع آخر يأتي من المبالغة غير المعهودة، ومن أنواع الإدهاش الإدهاش الجمالي، الأرائقي، ومنه ما يكون من نوع الخلق، وكثيراً ما يتولد الإدهاش من العوالم الأسطورية

والإدهاش قد يكون عرسياً أو طرناً، وسر على ما برول لمعة، مثله مثل (فلائق) ما في بنوع حتى بطنى، ولا يترك أثرًا بذكر. وذلك لأنه إدهاش معنوية أو أنسى، وعلى عكسه الإدهاش الذي لا برول أثره برول توجهه

والإدهاش ذو قيمة جمالية فنية، على صعيد الرؤية والتشكيل الفني. وجماليات الإدهاش تتجلى في قدرته على تمثيل إحساسنا بجمال الشعر ولإدهاش فاعلية الشعر، أو هو السر بعينه، وأطلق في قول النبي: «[في من أليال لسرا] هو مؤشر مبكر للدلالة على الإدهاش في الأدب، فهذا القول يشير إلى نوع خاص من الإبداع في اليبيل، ولذلك استخدم (من) التبعيضية، فليس كل اليبيل يرتقي إلى ذلك السحر الذي قصده النبي = وإنما بعنه الذي له معقول السحر، ثم ليس في السحر الحقيقي إدهاش؟ وحسن يرتقي اليبيل إلى دروة الإبداع ليس هذا الارتقاء يبلغ علية الإدهاش؟ من أجل ذلك كله، وأيضاً في هذا القول أهم مؤشر للدلالة على الإدهاش في الأدب، وتلك لأن اليبيل حين يسحرنا ويسيطر على مشاعرنا وتكبرنا وحواسنا يدخل في ذخرة الإدهاش.

ويحاول أن يخلق نوعاً من الجاذبية في نصه لتحقيق التفاعل، فليجأ إلى الإدهاش. ويتوقف الأمر على قدرة المتلقي على التفاعل، وبالتالي على مستوى هذا المتلقي، وبما أن المتلقي على مستويات وبنسب متلقٍ وآخر تفاوتت، فلي مستويات التلقي تتفاوت، وهذا انعكس على تفاعل المتلقي مع الإدهاش والإدهاش جزء لا يتصل عن متعة الأدب، بل هو قصة المتعة، وقد عبر عنه (رولان بارت) فيما عبر به (لغة النص)، وبسط اللغة بالمتعة، أي لم يقل ماوى بينها

ولده الأدب دليل لغة جمالية، ولغة معرفية، وتقدم اللغة الجمالية على اللغة المعرفية، كما يقدم الشكل على المضمون، وذلك لأسبقية النص على الفكر في الأدب

ويحتل الإدهاش في النص موقعاً (أساسياً)، فهو يتمركز في مقامة القصيدة، وفي فضاءها، وفي مفصلها، وخاصة في القصيدة المقطعية، فيكون معادلاً للذروة أو القمة

وهناك من يربط بين الإدهاش واللامعقول أو اللاوعي، ويظن خطأ أقرب إلى اليقين بكل أدب اللامعقول يحق الإدهاش بشكل أو بآخر، وانطلاقاً من هذه الفاتحة، يلجأ بعض الأدباء إلى التوصل باللامعقول للبروز الإدهاش، ومن هذا المنطلق تطلعت الموزونية إلى الشعر العربي المعاصر، لأنها اقترنت بأدب اللامعقول، فوجدنا في حركة الحدائق الشعرية توجهاً إلى الموزونية من خلال عند غير قليل من الشعراء، الذين طرّقوا أبواب الحلم تارة، وأبواب اليقين والهوس تارة أخرى، للوصول إلى اللامعقول، وبالتالي لتحقيق الإدهاش، ومن هذه الأبواب تطلعت القصود والإيهام إلى القصيدة المعاصرة، حتى أصبحت القصيدة مجرد هوس وهذون، والولوج إليها أشبه ما يكون بالدخول إلى نفق مظلم، لا يعرف إلى أين يتهيأ بك

وإن الشرط الأساسي للإدهاش الحقيقي أن يكون نصاً من النص، ومندمجاً فيه. ولقد فهم الإدهاش مهما حللناه، هذا من أن يكون عنصر جذب، أصبح لدى كثير من الشعراء عنصر تفكير انطلاقاً من الفهم الحليلي لمعهوم (صدمة الحداثة)، وهذه للصدمة التي يرد منها صدم القارئ أو المتلقي ليجز مظهره القيمة الشعر إلى مظاهر جديدة، تحولت إلى مظاهر آخر صارت صدمة له عن

وكل من حلول القيم بوصف مختبرات شعرة منذ القديم، حرص على أن يختار المداح الشعرية المتألف التي بلغت بروة النص الشعري، تلك المداح التي ساقطها الأجيال وأبست دعائها أكثر من غيرها، وهذا ما جعلها أكثر حلوياً وبعاء، وذلك لأنها منعت بتوجهها وبهشاشها، وهذا ما جعل لها استمرارية عبر العصور، وصلاحية لكل الأرواح، فهي لا تسوت بمرور عصورها، وإنما تمتلك الصلاحية الإبداعية لتصبح عابرة للعصور وملائمة لحاجات الناس في كل عصر. ونحن حاول أدونيس الفيلم بوصف مختبرات من الشعر العربي فلم باختيار ما هو مدهش أو ما هو بوعي واستثنائي في شعراء العرب على حد ذاته ورأيه، وتمكن من جمع ثلاثة مجلدات صدرت تحت عنوان (ديوان الشعر العربي)، وكل مجلد قصائد قصيدة من سبقه من أولئك الذين قلوا بوصف مختبرات شعرية مثل أصحاب الحداثة في ملاف العصور.

وبدكر مثلاً على الإدهاش في شعر عمر أبو ريشة، الذي عرف بقصائده التي كنى يحاول أن يجعل بهاوتها مدهشة، بحيث تكون أشبه قصة القصة التي تحتفظ بأدهاشها إلى اللحظة الأخيرة فيها، وقد أطلق عمر أبو ريشة على البيت الأخير من تلك القصائد تسمية (بيت الإكزلة)، وفي ذلك يقول:

هي والسبب وما بينهما

خصمي الحر وأهواني العنيدة

رحلة للشوق لم أبلغ بها

ما أرتسى من فراميس بعيدة

طال دربي وانتهى زادي له

ومضى عمري على ظهر قصيدة

وقد بلغ ببعض الشعراء حين سمع بيتاً مدهشاً أن عبر عن إعجابه بهذا البيت بالسجود، ونحن سنل عن موقفه قال (إنها سجدة الشعر) وإذا كل هذا البيت مدهشاً قل ما هو أكثر إدهاشاً منه موجود لشاعر له، الذي بلغ منه التأثير مبلغه، وترجم إعجابه على هذا النحو المدهش.

وبما أن النص الشعري موجه إلى المتلقي، فلي المبدع يتوجه إلى ذلك المتلقي بحطابه الشعري

للمتلقي في إعجابه وعدم إعجابه، ومن هنا سولد دهنه الاكتشاف لدى المتلقي وبذلك فإن الإلهام ينتقل النص من طور إلى طور، كما يتصل المتلقي من حله إلى حله، وهذه اللغة هي حلة التعبير، أي أحداث حيز معاني، يرافق مع الإلهام وكثيراً ما يساهم التشويق داخل النص الأدبي في اغواء المتلقي، واستمرجه من حيث لا يعلم إلى مجاهد النص الإبداعي، لإحداث تلك البغية الجميلة ومن التشويق تتولد لدى المتلقي (حالة شبع) بالنص الإبداعي.

ويمكن أن نقول في النهاية إن الإلهام يولد طاقة إبداعية لدى المتلقي، وبالتالي فإن النص الأدبي يجعل المتلقي يخلق مع تلك الطاقة الإبداعية، وبذلك يحقق الإبداع غايته الجمالية من خلال ما يقوم به من فعل إيقاعي، ولهذا فإن الطاقة الإبداعية هي النص تتواضع مع الإلهام لتأخذ المتلقي بعيداً بعيداً في عوالم الخيال والتخييل.

#### المراجع

- ١ - الإلهام في الشعر السوري المعاصر - معلوم درغام - دار مئري - ٢٠٠٩م.
- ٢ - لغة النص - رولان بارت - الأصيل الكاملة (١) - تر: د. منذر عيالي - مركز الإثراء الحضاري - حلب ١٩٩٧م، ط٢: ٢٠٠٢م (قدم له الأستاذ فاضل السماوي مقدمة على شكل حوار مع المترجم، وكثرت بحواشٍ لغة للنص بين الترجمة والإبداع، (مسبق لكتيب "لغة النص" أن ترجمته محمد الرقراقي، ومحمد خير بشاري، ونشر في مجلة "العرب والفكر العربي" - العدد العشر - ربيع ١٩٩٠م، الصادرة عن مركز الإثراء القومي).
- ٣ - أوهام الحداثة (دراسة في القصيدة العربية الحديثة) - نعيم الهادي - تحت القاب العرب - دمشق ١٩٩٣م.
- ٤ - في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية) - رمضان الصباغ - دار الوفاء لسبب الطباعة - الإسكندرية - ١٩٩٨م.
- ٥ - إلى بحوث المعادلة (رواية تفصيل) - مصطفى احمد النجار - صحيفه (البوهر) - دبي - ٢٥ تشرين الثاني ١٩٩٦م.

الأديب، أي صارت أدبه بالصدمة التصفية، فتحوّلت إلى مفهوم محلي، وعُشِّل بين المفهومين وترب على هذا الفهم أن تحول مفهوم الإلهام إلى فهم مغرق في الشكل والاشكالية، وبدلاً من أن يساهم الإلهام في الخروج من أزمة القصيدة المعاصرة، ساهم في تقادم هذه الأزمة، فزاد الطين بلاء، ومرة أخرى، تحول الإلهام، إلى لعبة قبة ترمي إلى الإيهام الشكلي، وهذا ما جعل تلك اللعبة لعبة شكلانية لا أكثر، وبما كتب شعر الحداثة، الذين أقدموا على ستم المتلقي، انطلاقاً من مفهوم صدمة الحداثة، لجؤوا إلى استنقار المتلقي بطريقة يمكن أن توصف بأنها سلبية، على الرغم من أنهم كانوا يهدفون من ذلك إلى إلهام ذلك المتلقي، وهذا الاستنقار بلغ حدّ الضغط وربما أعطى مفعولاً مماكساً، فقد كفى في حساب هؤلاء الاستنقار أن يدهشوا المتلقي، فلا يهم يخطرون الهدف الذي كانوا يرمون إليه، وإذا بالمعصر ينقلب على السامع وقد أصبح الإلهام لدى شعراء حركة حداثته جزءاً من المعاصرة الإبداعية التي يقومون بها، وارتبط الإلهام بتلك المعاصرة ارتباطاً وثيقاً، وفي الإلهام من روية أخرى بشكل فعالية إبداعية، من شأنها أن تخلق داخل النص الأدبي حركة ما لكسر رتابة السكونية (حله الجمالية والمنطقية)، ولتفعيل النصية العبة في ذلك النص.

وهناك من يرى أن النص الأدبي يمكن أن يبلغ التوهج من خلال التماسك أو ما يسمى التماسك النصي، وبذلك يتم التفاعل بين النص للوصول إلى بوره التوهج، يقول رمضان الصباغ في كتاب (في نقد الشعر العربي المعاصر - دراسة جمالية) عن النص الأدبي: (إنه يبدى قصيدته فوق قاعته من النص المصدر، بكل ما يعمل من تجارب وأبعاد نصية وتاريخية وثقافية مدحجاً فيه نفسه، ومن تفاعل وتماثل النصين يمكن الكشف عن بؤرة التوهج في نص مبتدع قادر على التوهج هي صورتهما)، ص ٣٣٩

وإذا كل الإلهام مؤشراً بالغ الدلالة (نقل بداهة)، في مقرة الشاعر وبراوخته وإيقاعه على الإلهام بالمقابل حلة اعتبار المتلقي لتفاعل مع النص، وقدرته على اكتشاف الإلهام الذي هو حالة اختلال

# رغيفُ الثُّرابِ

□ د. شاكِر مطلق \*

لرُبِّةٍ شعري تشبُّذُ العُتْبُ  
وللأرضِ أهدى تشبُّذُ العُيْبُ

تُصلِّحُ رُوحِي الطَّيْلُ وتُلقِي  
بجسمي التَّحْيِلُ لـ "عاصي الحُرَابِ"

كُفْرِيلُ بَهِرٍ رَمَشِي وَلَكِنْ  
لَمَّاذَا تَوَارَتْ بُوَادِي الصَّبَابِ؟

طَوَّاحِينَ مَاءٍ تَدُورُ رَحَابَا  
لَتَجْعَلَ مِنِّي رَغِيفَ الثُّرَابِ

طُيُورُ عَطْفُنِ إِلَى الْمَاءِ تَسْمُو  
وَمَا كُنْتُ فِي التَّهْرِ إِلَّا سَرَابُ

هُوَ الْحَمْرُ بِمِصِّي، فَهَلْ مِنْ بَقَاءٍ  
لِرُوحِ الْمُطْشِي سِوَى هِيَ الْكَتَابِ؟

طُيُورُ عَلَى التَّهْرِ تُوسِي. تَمَلُّوْا  
إِلَى ابْنِ مِصِّي بَعْدَ الْعِيَابِ؟

عَذَارَى عِزِّنَ عَلَى الْجَسْرِ يَوْمَا  
وَالْقُرْنِ فِي التَّهْرِ دَمْعُ الْعُتَابِ

غَيْطَانُ الْحِطَابِيَا بِمِصِّي فَسِيرَا  
شُمُوعًا تُذِيرُ طَرِيقَ الْعَذَابِ

حَطَابِيَا هُوَمَا يُقَالُ عَلَيَا  
هَسْ إِنْ رَأَيْتَ إِلَيَا التَّوَابِ؟

إِبْدَ الرِّيحِ هَبَّتْ غَدَاً حَيَلَا  
عَلَى الْحَمْرِ رَمَشِي يَوْمَ الْعَقَبِ

نَدَبُ الْمِصِّي خِفَافٌ عَفِيفٌ  
وَرَبُّهُ الْمُتَوَلَّى رُؤُوفُ الْجَمَابِ

مِيَاهُ الْحِيَاةِ عَجْرًا جَفَافَا  
هَسْرَتُ يُقَالَا، حَطَابِيَا الْقِتَابِ

لَبِهرِ الْحَيَاةِ الْعَظِيمِ وَجِبَا  
عَذَارَى الْقَسِيدِ وَتُورُ الرُّغَابِ

طَرَحْنَا سِوَايَا عَلَى التَّهْرِ لَكِنْ  
بَغْيَا عَلَى الْقَاعِ دُورُ الْجَوَابِ

هُوَ الْحَمْرُ بِمِصِّي، طَوَّاحِينَ مَاءٍ  
تَدُورُ لَتَعْدُو رَغِيفَ الثُّرَابِ

٢٠٠٨/١٢/١٤ وحسرتُ نفاه، ضمن ولد اتحاد  
الكتاب العرب بجمع، في منبته "بيروت" - سورية

ضمن - سورية ٢٠٠٨/١٢/١٧

\* إلى نكري الصديق الراحل الشاعر. د. خالد محيي  
الدين البرادعي، الذي تولي بحلّت سيرة التاريخ

□□

# أيقونات الوردة الموحشة

عصام ترشحياني \*

(١)

يا سيده المكتوب  
سأولده في الملهاة المغلوقة  
لذة خوفي  
وخلال ظنوني  
واذا رفع النص  
علي عصاه  
سأشعده في المبهمة سيفي

(٢)

يا الفارعة.. الولهي  
يا الومض الغفلي في مرأتي  
هو ذا حلمك  
ينزّه في كلمتي

وفي العرش الشهوي.. لروحي  
لمسك

هو قصيدتنا  
كي نمسك ما يبرق  
من أوصاف المطلق

(٤)

نم.. كالمصوم  
يُشعل رغبتي حبقاً  
وروحي  
في جديم الورد  
روحي بين يديها  
جنوني  
كم مري بيها

هو ذا غلصص ليلتي  
في الملمح من أعضائي  
يفتح لي أبوابه  
يا امرأة تحلّ جلال الإدهش  
من الماء إلى الجوراء  
سأحرق بذر أعوك  
نصوص الغايه

(٣)

في كلك هرومك  
في الليلك أروصك  
فلمسك  
انك في الجسد اللموي

لنسترد حديقته للحلم،  
من جنت العيال<sup>٩</sup>

(٧)

رجلٌ على الآ  
من حقلٍ عدويتها  
ينظرُ في اللوحة  
حيثُ هناك على لفرة  
فوس فرح  
ويقاط بالأزرق  
دُفرت حول الحام،  
وحول اللام،  
وحول الميم  
ينصراع ينظرُ لأمرأة  
تكتب بالصوه ملانها  
مدهلا كل  
بقصر حصر  
بمسط مينلا  
ببواص يديها

في بال اللوحة  
ثمه قبل  
كسرتة الشهوة،  
بهاء في الظل  
وعصفورة في فني اللوحة  
يذرف فستة..  
يا هذا الرجل، سيقى في الهديل  
ولا شيء متحملة  
بين النوم وبين الوهم،  
يوتخ هذا الحلم

(٨)

فربين كنا من السر  
أو قلب ناي من التحلة الصافية  
كلنا هوانا  
بلاسن غسن العشوية،  
بالهمس حبنا وبالرائحة  
وكلنا إذا ما ابتعدنا  
الى عيمه الوهن  
تلكي الفراشات  
هي رقة اللحظات فينا  
وفي مرمز اللون هها

فلو حثت نوبها لأكلت  
جنوني

كم دوري  
في شرايين الرحيق،  
وفي حرفة  
ما نغطر من هلم

(٥)

مسد الجمل الأولى  
للنار  
ومنذ حوار البحر،  
مع الأنفاس الطالعة من الفجر  
ومنذ أنا،  
اعصب قبائل السحر  
واعلنك  
بذرا  
أربعة الوردة  
وعشرا  
لحمام العشق  
رأيت العظم قابليا  
وطنا  
لبريق الصلطة  
والقصبة،  
وطنا لحرير الزمن،  
وإصرام الحركة..  
في الظل الهزيب  
للموت وفي المجروح  
من الأنياب

(٦)

وكفها  
فمر  
لجرح في الصحاب  
كلها مطر  
لموسيقى الوداع  
سعلت قدعها  
على لحي  
ومنكنا على الإيفاع  
أندل في الشعاع  
هل كنت  
تنظر لعنف

هو جلدية ما يرى أو لا يرى  
يستعطر المجهول  
من اكلمه  
ويحبب في قلب الحفول  
هل حقه الأني به  
أم هي منقط  
ممنك وهوثة \*  
هل النير استر هوا  
أيته هي الليل  
إن العنصر المحزوق،  
هي الشواق  
بنمو على  
شجر المحزن ولا يروى

شد الشهوة الفاصحة  
صعوداً إلى سوسن،  
جسمه في المدي.  
صعوداً إلى غسل الفمخ  
أو ربما  
وعرا القواسم  
ما لن يراه سوانا  
صعوداً إلى القيلة الجائحة

(٩)

فمرّ القدي  
سراً تساهى هي العصور  
فمرّ القدي  
لا ينتهي

## فضاءات

□ ببدأ حكمن \*

(١)

نسب هو المعنى،  
وكل كلمة حمل،  
وورقتي  
منطبخ وجهها بالذماء.  
مشرعة الاجلن نطفتي،  
مظلة اهدابي.  
تدخل الريح غزوة..  
تلغز كرسيا لها  
وتقلب اوراقي.  
نخلة أنا،  
وغرفتي صحراء؟..

(٢)

وحدة موج بعثي،  
يجلس في شرقتي،  
بناتك حديثتي،  
تدخل غرفة روعي..  
ويؤثها بأعجاز الكريمة  
فأسميتك موجي

(٣)

كل ليلة  
باحثي حلمي من يدي  
ومعا عطف  
انار بصي

وحدي علقه  
بصنارة روعي،  
وحدة عافئ  
بشباك روعي

\* شاعرة من العراق.

وجهة الشجر

(٨)

اليمنى ثوباً  
من حياكة الربيع،  
واقصر عن شجري  
ما فيه من قمار  
حتر بغيرك الأخص  
أوراق يوداني  
انفجر عيون صام وعذارى

(٩)

مذموني لي الليل ملوك،  
ووسلني ذراع ضوئيه  
صتري  
سنة التجمعات

(١٠)

ما اعزبي  
نحس الوقت برحمتي بي  
"ووجهي وصباح ونفري باسم"  
شكرا للأغرب - الممتني

(١١)

ليلة اما  
كثيرا ما يحلو لي  
ان ابيض من ليلي، سرا،  
وأحط  
على  
صباح  
الأوراق

(١٢)

معا

(٤)

سأشعل لك شمعة  
يا أيها الصمت (يا صمتي)  
ويوما  
سأدلك على باب الخروج،  
لأكمال قصيدة غمزي.

(٥)

وحدة الخريف  
بخطف لون الفصص

وحده الحب  
قطاف الطوبى،  
إذا المحببون لا لولب لهم!

وحدة الوقت  
ولف حقا بيننا  
يا عقارب انعطى  
وإلا سأجف قلب الوقت بدبسي.

وحدة الشجر  
يعرف كيف يلعب في البرقة  
الريح

(٦)

يعيش في بساط نصوصنا  
وهنا كل هذا الشجر

(٧)

حائر،  
حائر السماء بعينها،  
والعيم حائر،  
حائر بالمطر  
وعلى وجه الأرض  
من عطش  
رافع،  
رافع إلى السماء

محفوظ  
بكل  
هذا  
الضمير.

على  
سلم  
السلام  
مثل شاكلي نجوم  
ندرا

□□

## السَّكِين

□ مظهر الحكي \*

في آخر يوم من أيام العمر للثلاث  
استقبل هذا الليل وحيداً  
تستيقظ نافورة اهزائي  
أستدعي صخبي  
أو أستحضر أرواحاً، فتنه ومرابا  
أدعو من غلبوا في عمري الأول، بل  
أعمالِي  
تسلوا اضلاحي ضلعاً ضلعاً  
وذعني بعضي، أو ودعني  
بل بعضي أودعني لجنون الوقت  
وانملوا همماً.  
يا غنيمي  
يا بعضي المشنوق على بوابات الأوهام  
اعلم اني ولدت اعمى مسمولاً الاحلام  
اعلم اني صخو حين الناس بنام  
أعلم اني مجنون مهذور نعه،

يوم مكتئب بعضي امرار حرانيه،  
توت نسلي، نال عجري  
وردة جوري داهلة  
يدهر الوجد على شعبيها  
مسكاً من شوق محموم الحرمان  
هذا الليل تنقر اوقفاً صناعه في عردة التذمل  
وقت للعتق الشعراء والله المعسى  
وقت للحرف الطالع من عردة السحر المكر  
هي فامت السر وخرج السماع الوشي  
وقت لصبايا وحكيا  
وقت لمعاة وعابا  
وقت للوف الفقه في مخربة اللاوقت  
ومسح الإسفل

أو مدور للسكين  
مند السهم الأول في صغين  
استقبل هذا الليل الأبيض  
أز هو في ملكوت الشعر  
أغريه، بل أغريه  
هذا الليل الأبيض مسكور بريق الأحرار  
مجنون، أو مدور بالفتح المجنون الألوان  
من أين، وكيف احتشبت هدي الأرواح  
بهذه هذ الليل الوشي الإيمل  
سيبتي العنة، (سبتي سبتي)،  
دوري خلق، علمز الليل،

يتلوى مكسور القلب  
من ابن تغبر هذا الوثبوع الصالح  
في شعبي  
يتلوى شعرا طفلا مغنوا بالأكوان،  
هراشا يربا،

غرلانا وغرارا؟ جدنيا  
عصفا ممهوراً بالكمال؟  
يا صاحب هذا الحلق الدهري  
الصالح في هارعه الأرملى  
هل مرّ بحلقتك بعض النمل  
هل يحمل بعض الجوابين رسائلها  
شالا، أو متديلا مثلا من حناء أصابعها  
شيئا من سحر الهند، حرير الصين  
أو عنقا يمدح هذا الملقق يوما  
لا تلققه ألحاف الجفن  
- من أنت؟

وأي الأصفاغ رماك عينا  
- ابن سبل، منقطع  
لا تذكر غايته  
أو مقطوع من شجر منسي في سحره الحلم الأزل  
يسمى مطول الوعد  
حلف الركب الصانع منذ الطوفان  
فلما انصرفت العاقبة  
في مثل حكايت رافعة  
لرويتها شيخ زواة الملبطان  
- يا نرّ ريح غار  
لا تمسنا بلوك

إن العشق المجبور حديث النيران  
- بارب الحل اجسبي  
هم العشق العربي قتل الحرمان  
هل ليلى حلم أزل من صود بملوك الجان  
لم تقيم محض حكايت  
وجفوني في ألحاف التمهيل  
ومنى بفرح هذا الحلق العربي  
وفي أي الأعصر أو الأزمن؟

في هذا الليل الأبيض والأزرق والجوري  
هذا الليل المتندر في عتبات الأكوان  
كانت جبهة العلم براميس امضي  
بشعور داهله،

بذهل العابد بالحدس الياح  
عصبا لا يقوى جبل التوبان على بعض غوافته  
قلت استتري  
يا أمة الله استتري  
قلت ملحق قمري  
قلبي مضمون الصور  
مهيب في أوجاع الوتر  
فاستتري.

لا تبصر هذا الليل الأزرق شيئا  
في عيني أنثى والهة العطر  
أسدلس جنية بعض المستر على وجه الصدر  
وغائب في صدري  
والليل ابن، يندري في لغته  
يحمي بعض مواجعه  
غايوب الحيط الأبيض  
شعر الأسو-

وانشؤ العجز كئيبا ملناعا  
حزن موصول بنماهي بالحيطين  
"ممنوعين"

هذا ولد ممنوعين  
صاح العزاف، وجاء الصوت محيقا  
مغنوقا بخور ممهور  
"هل تبصرها"

هل تبصر قائمتها، عزتها،  
رائحة الشبق العاصح في عجبها؟  
هرّ العزاف الرامس المنفل بالند وغرف النيك،  
وريشات غروب أبيض،  
دمدم، بل تدمم مذعورا  
بند ملك الجن الأصغر  
مكفته،

ملبنة بقايا من لب  
هوى في أغوار الجب

## شذور الغيم

□ صالح هواري \*

## على الأكل

- ١ -

أعرف أن الضحكة الصفراء  
شمعة مريضة للفنيل  
إذا حملتها ومبرت في الظلام  
مني ومنها يهرب البدر الجميل  
لكنها تجعني على الأكل  
قبل استلامي منصبي  
في دولة الألوان استقبل

•

- ٣ -

أعرف أن الانتظار  
دونما هدف  
أن يجلب الحبيبة التي  
رسمها على لوح الخيل  
لكنه على الأكل  
يجعني أقاوم المحال بالمحال

- ٤ -

أعرف أني

- ٢ -

أعرف أن الوردة  
وهو جالس في المهرجة  
بشعر بلغم فلا يدمو  
ولا يغري  
على استصاغة الطيور  
لكنه على الأكل  
يرينى يملأ بقيمة الجذور

\* شاعر من المصنفين في سورية

حيث لا أسمعُ جوحاً لأحد  
أبقى مهتماً  
تدومني سباتك العفر  
لكثني على الأكل  
أظل ممسكاً  
بعرء الثيز'

## وانتِ قربي

\*\*\*

وقتِ قربي  
حينما تجيئي القصيدة  
من لغة انجلاها  
تظاهري بالثوم أو فاني  
أو فنيي كي لري  
ما لا يرى  
تعطري بوردة المكنون  
كي لصفى بلبله أكثر

\*\*\*

## أتقي الهوى

أتقي الهوى  
بعد سنين وهما مصت  
وحبيبي الذي لم يجي بعد جاء  
ومانا مفعلاً هذا المحرّب  
والعمر بين ينيه  
كصيف صدى  
أماذا أتعب حبيبي  
وكم كنت أتعب حتى نروح  
وكم سررت أتعب حتى يجيء

\*\*\*

## فراشة القصيدة

مرثى على دمي  
فراشة القصيدة  
فأيقظني كنت غالياً  
على حرير صحنوني الكسولة  
فأنت لي أنتمل  
لكي أرى هنا نفسي  
على مرآة تترك المجولة  
أسمكت بالقلم  
جبرته على الكتابة  
فأنت لي المتحابة  
يا صاحبي!!! البرق لا يجيء  
إن لم يصطدم بعصا  
هضم إنز وخر نحلة الحويل  
أبعد تارك المحبوبة  
وبالصبح لا تُعيد على الوحي هزيمة  
إن لم تكن ناصجة  
حميراء اللحم  
فلا تمنعجل التوبة

## جوهرة القلب

□ محمود علي السعيد \*

بطاقة العشق أهدي منصفاً حلباً  
نقّت على البعد فارتدّ الصدى حبها  
فسلم المجد في أسواقها انتضت  
وظائر الوصل من أحداقها اقتربا  
يعاقب الصيف مشغولاً بميسمه  
هيهات يظنّ من من سحره شربا  
أبراج قلجها في رونق شعكت  
كي تفرط الريح من عقودها العبا  
تميس والقامة الهيفاء لمسطها  
حجارة الوعد مسبحان الذي وهبا  
نسج الخلود يضجّ التومض ذاكرة  
ما مرّة طفله في حضنها اضطربا  
وفسّق الدار قرص الشمس وردة  
يهيج اللحن في أوتارها القصبيا

برّد للخل بعباً من فسلقه  
والبرققال إذا جنّ الشنّاء بو  
تردّمة الطوب هابت في مسلكها  
هايفلار الصّيارفت تملّقه  
فوسّق الجرح من علقته الرطباً  
يغا على معرق (أشاله وابه)  
وجنول الدمع من اعطافها انسكب  
وقرب شطّ الندى في صدرها لجا

وقد ترقق يوح العود وانفسبا  
جدائل الصو هانت فيهما صعبا  
تهذه الحلم إن شعث للمدى عتبا  
إذا نكسب فسوق الام واحسبا  
العبث عن رشق في الكأس ما اغتربا  
يرو إلى مريع من عسره منلبا  
ين اشرق الورد في الحدين لو غربا  
يطرر الأفق في الصلوة ثلثبا  
ودون بحة صوت أمطرت لثبا  
يزجج القول في تجواله عسبا  
كقوا أعلام بالأشواق لم غربا  
لم يسمع الدهر أرقى منهما أدبا  
للطقس خضرته لو صيرت حطببا  
على القربل في تغريدو احتربا  
ثمذول المعرف في فمائه كتببا  
يشع بعض الشذا من رهبها دهببا  
جهات تلمسه لو مررة فحببا  
كي تطف القوز من صحن الردى غلبا  
وصفق الموج للتاريخ وانتخببا  
إن صلق بالنجم صدر الليل أو رغببا  
وكل من انشطت أعراسها رغببا  
إلا ولو قبله من ثرها طلببا  
بصيح الروح طعم الرقة انكسبا  
في ملعب البحر إن طافت به عببا  
إلا بوفج في مراتها عجببا

لرقة الحي كم تجلو بحر قهبا  
إلى الأصالة والعنجان منتج  
عز لأنها البيض من شبح رايبة  
تسمى بطرفة همن من يسلمرها  
عابت خمس النوى في أوج سلطته  
أبو فراس وقد آلت بملته  
والعمرى جون الشعر (علوته)  
من جوهر اللون في حتى بصاعته  
منصة العرش من شطحاته اكتابت  
المشهوردي لا يفو على مصفض  
وشاغل الطلق لا تفريق بينهما  
يصح بالشعر في فروع من حرق  
أبو العلاء بعبد اليوم في صلب  
في دوله سبها - والفرو مرثين -  
فيها استقامت عطوط الصام مسطرة  
إذا تلمس شغاف الفروض تربتها  
وجنة الصلوة مهسا أوقعت محن  
تساقطت مدن الدنيا برمتها  
فرقت دونها الحلم عاصمة  
أيقوة العمر لا تحقى شملها  
رغبنا بلويمة من رميها عدت  
ما حط طور على أعصاب روعها  
من شرفة الغيم والذكرى تروره  
حورية الكون نوح من حواطرها  
شرق الحضرة ما مرت به أم

إن فجر الهمم الأمسي لطمائنه  
 جوفح العصر ملئت من طوايرها  
 في غصبة من عيون الحق حاصرها  
 (التن في واحد) أمست على قلق  
 فضلت المبرودة والأولم مزرعة  
 جور المنافي بهمي كلما عصفت  
 سالت شطة خيط الوجد عن مسير  
 اطلن فجر من الماضي بصرفحي  
 لي موطن فلسطين وقد بعثت  
 قرونة الدمع بهمي جظها طريا  
 وظل يهـ : أعماقي وما تعبنا  
 عرب من المصير بالفضائل والغصبا  
 الماء والنفار رغم الفرقة لمطحبا  
 موسم الخصيب في أمطاره جلبنا  
 بي المصائب واشتد الردي عطبا  
 فما وجدت لأطراف الرزى ميبا  
 بكل ما مطر لمظلم ولحتجا  
 ليعصن القلب مصطاب الهوى طبا

(مناسبة تسمية حلب عاصمة الثقافة الإسلامية لعام ٢٠٠٦).

## أدراج حَجَرِيَّة

□ عهدي مصر \*

انكسر  
كنت اسير  
على كتفي رفوش / فروس / سلال  
وفوق يدي فوانيس ريت  
وفي شفتي جداء شهبي  
ورجز رعاة  
وكنت تسير بقربي  
وفوق يدك سلال تضعق بقمح وزيت  
وخبز وخمر  
وعشب ولحم  
وحب وماء  
وخلفك قافلة من حمام  
وقافلة من سهام  
وقطعم من ماعز وعجول  
وخيل محجلة ومطهمة

وصهيل  
وحمحمه  
وفراشت  
هل تذكر السقح؟  
كل من العشب  
أخضر كل  
اتذكر؟ كنا نمت خطفا الى جبل قار / علبص  
ويعيد  
وكنت نذك بسيفك / فلبك  
صم الصخور  
وبصنع منها التلال  
كنا تسير وحفر في الصخر  
هل كنت تتعب؟  
شاعر من العراق

نضي علي بكك كنت صحيفا / مريضا  
وكنت نكسر أنك أقوى من الصخر  
أقوى من الفهر  
من تعب كل يلك فورك العقية  
أنا لا تذكر أنك كنت صنعت  
والى يدك اللججنتين بعلى ورشح وسيف وقلب من  
الثر  
لا اتذكر هل كنت تنكي بعيدا واختيت وجهك عني؟  
هل ارتجفت ككك البدوية؟  
لا اتذكر حين جلسنا لباحد هتطا من الخبز والملح  
لا اتذكر ابن وضا  
واين مضى الطوبع  
واين غفرت واين غفرتا  
واين تركنا ملايمتا والخيل  
ومن منك الثر فوق جبيني لأصحو

ومن غريز الرُّمَح فجراً يطهري  
ومن ساق جيتك هي شيز يسلي نحو الطلام  
لا أتذكر من شوق ليلاً  
يقطع من الليل جزءاً كبيراً  
ومن أرقه الشار فجراً  
والقى ميوفتك حزلك  
كل مر شوقك الذهبيات  
كل الجواميس  
كل العجول  
وكل تطباو  
وكل العروس  
والقى بها عليك ميه الطلام؟  
أجبتني ومن؟ من أراي حمورك فوق الثرعب؟  
برك قل لي متى مت؟  
كيف سقطت وكنت بفرتك اسهر؟  
كنت أنطع حزناً صيحراً وحشناً نورم بين  
صانع رجلك  
بعد غمام نهاري طويل تكشر فيه فؤوسك ككبرات  
نخب يدك  
وأنت تجهز أترجك الحجرية نحو الجبل  
هل غفرت وغفلك الوحش؟  
هل كل ينهنا؟

أم سقطت مر يما؟  
نحيت وكنت جبارك التود أكثر منك؟  
وأقوى من العاين؟  
أقوى من النيف؟  
قل لي وكيف أتوك وهاو بكل مر اسم نيك؟  
هل مت حقاً؟  
لم اختريت في الليل  
نيت وسافك  
سافك أذا كنت التبيت إلى الموت؟  
أم غلوك  
وسفوك حقاً  
وأكفوك والحق في عالم الطلمات؟  
صديقي ماأذا أتمرك وحدي  
رُحبي يطهري  
وجزهي ينف  
أشرب وحدي  
وأمرهن وحدي  
وأسط وحدي  
ونأكلني وحدي اللحات

الحصن ١٠/١١/٢٠٠٩

# أضمدُ غيابها بالقصائد

□ رياض ناصر النوري \*

- ١ -

كمن مضى الخريف  
غلب الخضار قلبها فجأة  
[قد اظهر في ربيع آخر].  
قرأت ما قلت قصيدتها  
فصدقت  
إن القول ما قلت قصيدتها!

- ٢ -

كنت على هيئة البحر  
يوم ابصرتها لول مرة.  
كنت على شكل غيمة  
لحظة لمستها آخر مرة.

السلام وجهها  
تطوى رؤيتي  
اغنية حضورها الأولي

- ٥ -

صلى كل مساء  
بدر الصباح بالبحار  
صلى كل صباح  
بشتر قنار  
بسر جديد لكلمات الحب

- ٦ -

رغم غيابها  
مازلت أفتن

- ٣ -

اشتاق لها، أو لا اشتاق  
نلك هي القصيدة  
كتب أبلغ بروعها  
لولا أن أسقطني بعنة  
غواها

- ٤ -

ابما سمعت وجهي  
وقدما أكتب  
بتابعي ذاك للخرابي

\* شاعر من سورية.

إنها بهلّ مدبور بالصور  
كغف جنود  
يتكى على الشعراء  
بد فاضت في صورهم  
هيلة للشعرا

#### - ٧ -

لما ولجت باب فردها  
فراة سقرا جليلا  
لملحوس عشها السري  
هكذا فرحة  
فصادق قابلة للولاد  
هواجس ملاحدة  
لتعصّد ذاكرتي بعد عرابها

#### - ٨ -

كنا نبصر سوية  
الغروب وهو يطلع ثوبه  
كي ينام  
هككنا ما نقتني من الجنون.  
في دعات الحواس  
أما ما قرأنا معا  
في مئون الكتب  
اصي الشروق  
صاغر مجرد بالقد  
توصد  
كلما نلوت - بعد هبابها -

لأطل منها  
على ما كان يتلف جسدنا  
طيلة ليومنا  
- ٩ -

الآن  
المزق إلى بيئها  
رائحة يدها  
وهي تلم يدي من فراغ الوحشة  
رنين الهلحله مرتين  
كلام الهجاء الشعوي  
عن بشر لا يشرون سوى بالرحيل.  
مداف حليب الرمس الأبيض  
الطلع من صوتها  
إلى. وأوصا إلى  
كلها - غابة  
لو حصرنا مجافنا  
لأكرم بها  
بالعاقبة  
لأنني فصدقتها بقتلة (أ)

#### - ١٠ -

ضمدت غابها بالضمير  
شعر طافح بالابحار  
أيها  
يكاذ بصيح كذا  
هيوي بني الأخير!!

## وجعي البعيد

□حسان درويش \*

كنت في أوج الطفولة، أو يزيد عليه قليلاً،  
عندما انهارت جدران بيتنا، وتناثرت المسبة  
سقفه، وغارت أعمدته في مناهات صارية في  
الحزن. حملني ذلك الانهيار المر شimate الفدر  
وصلاية عزلاء، وداخلاً يتكسر ويتكسر، فسمع  
صوته يصرب مسممي، مثل أعواد يابسة امتص  
الهجير ماءها حتى آخر قطرة. كلما تذكرت يوم  
الوفاة، انصمت بنار تكوي ضلوعي، ويبد ليمنة  
تشدني إلى الفاع، تمنعني من رفع رأسي،  
فارتعش، ارتعد، ألهف هلوي الطيفي، ليحل  
محله هدوء مخيف، صمت قاتل، يتلبس نفسي  
للقاصرة تجاه المجهول.

تلقني ريحه بما يشبه الكايوس المقيم الذي  
يقتلني.

أبي علي مفر، وأنا اهدم في كل اتجاه..  
لأحرق، لأقطع، وأمس ما تزلزل ترش جسمه  
بالذكريات، وتنتثر أهليه بالدعاء، وتخرج من  
رلحتوها رجاءات الرحمة له. كان مسجى فوق  
سرير كما الشجرة الباسفة التي فارقت فيها،  
خصبها، بهوضها، وألفت بلمارها لتقضي في  
فقر يلود فتني إلى لحزاء مناهية في الصفر.

ليلة. وأية ليلة امصبتها بصحبة أبي، تلامسي روحه، فلكن روعاً يودع في عظمي نشوراً،  
واسئلة تتناوب مروحة ما بين نداء القصص، ونداء الدرب السلمي

يدول تعال وناع اباك

قالت أمي وهي تتنحب، وتبتل إلى الله أن يعجل ويلحقها به اقرب الجميع منه يطيعون قبلاتهم  
مساحة فوق جبينه، يذرهون سمات صافقة على رحيل رجل اتقده الزمان، ولبي يعود ببطيره ابداً لم  
امتطع أن اهل مثلهم هاجمني عجب بكر، وحوم بكر من الموت، أو تط بول حال وفاة نصحت في  
بيتنا. اغتنيهم أو تطام شيب اصلب داوة تعني للعصاة ومع أو تطلمه شعرت بوقع مشوش، وبأني عاجز  
عن التعلق بأمراس العراة أصليح قاسية ربطتني برهبة الموت، لم يتبع إلا بعد أن قرر لها الابتعاد

- اقرب وشاهد أبك قبل أن يمضي في رحلته الأخيرة

- وجودك قرب سيعرجه في رفته

ابن ولا تترد

الأصوات تنادي، تحتني، تعقبني، تنظر تراجمي عرقاً، أو غباءً، أو لا ميالة لم أفر على تحريك قدمي من مكثهما تبيست وجفت عروقي صرحت أصغلي

- إني خلف أقدم أتي أحلف

بنت حروف الجملة ساطعة كالوجه، تتلألأ، تتجول، تمكث في نفسي، ثم تتنقذ بتجاهات متفرقة، فإني روح ألي مستوقطة، متوجة العيين، نقراً ما لا يستطيع فر عنه، تسير أغوار ما لا قدر على مسره، تكشف النقاب عن المحي، وتهم أن تقول أشياء غريبة غريبة

بعد أن غيبي وجه أبي، وغيت تعاصيل جسمه، واجهتني على أنوالي حالات موت كثيرة متعلقة ماتت أبي حرباً وكذا على رهق نربها الذي لم تستطع العيش بعده فترة طويلة لحق بها، حي في حادث سير اليوم شخند الحارة يهوي بجاني قبل أن تمتد أصابعه الي جيبه المنقوب تدفع قروشه الأخيرة باع الطيب باغته المنوة قرب باب أحد البيوت حيث كنت مرر، حصل هذا كله أمامي عبر مسوات متقاربة، متباعدة من العمر، لكنه لم يميز من موقعي تجاه الموت، ولم يهملني أبس تلك الوهة الأولى، والعجوبة المبكرة فقد بقيت عذنتي غصة في حلق، وحوفي من رؤية الميتين ظل يكبلني، يرلر لي كبريت، وكبر هني محي

صديق طهوتي غسال كل أنري بحالي، بمرصي المزم، بمشكلي التي أبيت الوقوف معها وجهاً لوجه كم حاول أقاعي بسبع تكبري، وكم حاول أنا قيدي، وأخرجي من جسمي، وكم ردد علي مممي كطافه المزوجة بالحد حياً، وبالهلل حياً، بأن الموت حق، وبأن من يخادر هذه الدار لا يمكنه العودة إليها، وبأن الأحياء هم من يجب أن يحافهم، وليس من ماتوا لكن لا فائدة

في الجامعة نرعت الي ليالي، طلبة الطب البشري احببتها، واحترمتها، وفراث في عيبتها مشروعي العياني الذي احطط من أجله كتبت أنثاي وحلمي وزهيفة درسي متفعة، جميلة، خلوقة، ذات حضور، تنكري تسحبنيها بشخصيات نسائية مميزة، حطت مجلس التارخ بطيب ذكرها ساكنها ذات مرة بعد تفكير دام طويلاً

- أيلي . ألا تخافين من المشرحة؟

خرفت على صمكة كئها الموسيقي وهي تقول

- ولماذا أحاف؟ الأموات صامتون، ساكنون، تربطني بهم صداقة جميلة

- صداقة، وجميلة

- نعم الأبارحة طليت من أحد رملاني أن يصورني معه

فقت عيني -هشة، همرت هي، وكنت أصرخ مستنكراً ما تقول، لكنتي أثرت الصمت أمام أمر يعوق تصويري صديقي غمت وضع المشكلة قبالة عيني تملأ، بعد أن أيقظها من رقادها القديم الذي كتبت أظن أنني وأريته التراب

جاء الملمسي التي تكلله الحفيف دفعة واحدة حين فوجئت به يقول لليلي.

- ما رأيك لو رافقتنا ونفيل إلى المشرحة؟

- بكل سرور لكن لماذا؟

- لا لشيء -قط نريد أن نراك وزملائك في كلية الطب، كيف تتصرفون هناك نحن أهل الأدب بعيون كل البد عن هذه المسائل

- لا بأس انتظركما غدا الساعة الثانية عشرة ظهراً، ومعني لكل منكما ثوب أبيض يرتديه قبل السحور لدينا دروس موجي في غلية الأهمية

الليل يطبق عيكي علي الأحلام الكابوسية تحاصرني، ترفعي، تخضني، ترميني في ديجور القبور أموات تتحرك جثث تنهض من كفافها وتنمطي صوبي، تقص بسلاماتها علي عيني أصرخ، أصرخ، حتى أبص من اليوم، فأني استحم بعوقي ارتجف في مريزي

— ماذا فعلت يا غيتي؟ لماذا أوقعتني في هكذا ورطة؟ لن أدخل بيت الموتى، لن أنحله، وليكن ما يكون.

تفتحت الصعداء لهذا التخرج، حاولت متابعة النوم من جديد وأني يوم ارتليت متابعتهما وأني غيابه غيبتني. ما كنت أصعب وأصعب على محبة الخد، وأسلم جسدي المنهك لمفتيح الرقاد، حتى علقت لأشباح تاورتي، تروح وتجيء أمام عيني الكثير طالما بثلث جهدي في إغصاسهما، ظم الفلح.

بعد الصباح ارتديت ملابس على عجل حملت كتبي، وهممت بالخروج حقت مني التفتة مريضة إلى صورة ليلى المعلقة فوق السرير. داهمني موعدها اهتز جسدي بقوة أعنت تقليب غسيل. ماذا تركت فعلت أيها الأحق؟ كيف اتصلت بما فاق فيه؟ كيف اسعج من ورطتي؟ بالتأكيد سيمر انمجلي جيداً وخيبة، وسيترتب على هذا عواقب وخيمة سلخمت ليلى. ساهمت بيدي كل ما بيوت ساعدني قريباً من الجوارب أبا أعرفها، وأعرف منهج تفكيرها، وطريقة رؤيتها للأمور الإنسان بالنسبة إليها موقف. هذا الموقف مما لي يرفعني إلى سبع سماء، أو يحصسه إلى سبع أرضين. ستقول.

— رجل ويحب من أبسط الأمور.

صعكت صحنه صغراء وأنا تردد عبارة "أبسط الأمور" وولت على يالي تبريرات كثيرة، متعددة، متشعبة يمكنها انقادي سداً غسني ببحر ما يقني مريض جداً، أو يقول بحكته المعهودة إن صبيغاً ثقيلًا باغتي على حين غرة أو إن رحمة المواصلات كلت سبباً قاهرًا أهدم وصولي في الوقت المناسب في نهاية الفقرة التي يملك أحد بنو. ما لي يجمعني في حل مما ليا فيه، وقفت أتملى شيئاً مما غاب عن تفكيري ضمن رحمة البريكات، وهو تأكيد من عدم مجيء غصان بقاء على الموعد المتفق عليه إضافة إلى اكتشاف ليلى الذكوة لكنني موقفي شكك، والحبية تنظر ساعة يدي تنق ساعة قلبي تنق خرجت من كلية الآداب في الوقت المطلق على جدار القلق جسدي تمب. هي شئ بعلمي مضطربة لم أفهم من محاضرات ذلك اليوم كلمة واحدة كل شيء كان مبهما صورة رائعة معلقة بالفضة نتجته غير مأمونة. ركبت سيارة اجرة، واتجهت صوب كلية الطب رفعت صوتي بالنداء واب الح الباب الحارجي "يا الله" عن يدي لمحت ليلى فهرعت إلى تنولني الأرب الأبيض، وتمايلني بعبث.

— أين غصان؟ لقد تأخرنا الزملاء بالانتظار.

لاحظت ليلى مامتي، وما طر على من كبر، وللشجوب الذي على صفة وجهي رفعت كلها إلى راسي تلتفتني صاحت بلهفة، بينما راحتها تستقر فوق جيبيني.

— أنت مصوم، حررتك من رفعة عد إلى البيت فوراً.

لم أجبها ولم أتحرك من مكثي ولم استنق ما سمعت عياني ثقلي في محجريهما، لا تنطقن، ولا ترمشن، فقط تلمعن شعيتن ترددان.

— عد إلى البيت فوراً.

في حلال لحظة، خيمت بركام من الأثقال ينزاح عن كاهلي ويلوهم وهو لحن منورمة تمتلني جاحديها وترجل وبحر يمكن اعالي فيهبها لم أستطع ترجمة ما نطقت به ليلى. كلمتها السلحة نقلني إلى بحيرة من المياه الثلجة استرحت اعصلي. أبت العبد برورسي، والأمانيات تسترب إلى زرافات وودحفاً سكن كل شيء في. هذا تملأ. إلى أن رفعت ليلى:

— لألف كنت أتمنى أن تكون برقتي. درس اليوم مهم جداً الجثة مختلفة انها جثة شهيد أوصى بأعضائه بعد موته.

— فتسجد يد.

لفظت الكلمة متقلبة ردتها بعد ليلى بشكل متكرر أطلقها حافقي المصمى من إيقاع ليلة فلتنة رفقت مائلاً، وإذا ما زال تملأ جلالة الموقف المهيب حاولت بعني التي ما كنت نومض بشعاع جديد يهب من مكان حفي. الشعاع يمثل في راسي، لأري عظمة كبيرة تنفجر في داخلي، وهالة نور تتلطف دراعي، وممنوا يجب ما قبله من تراكمات أقرقها الأيام بينما قلما في تتناول لتعزز انتمائي الجديد بقوة غير مرئية.

# على قيد.. الحنين (زهرة بيلسان)

□ أيمى الحسن \*

.. وكنت، كلما جئت إلي بيت خالي في مأذنة  
الشحم، اتجنب أن يراني، لكنه يضيطني كالعادة  
متسكماً في دمشق القديمة، قريباً من حارته،  
فيطربني: "رايح مشوار رايب ترجع. وتجي  
بعدين".

ظهر أسي، في المرة الأخيرة، بعدما أخذت  
طريقي باتجاه بيتنا البعيد في حي الميدان، التفتت  
إليه، وأنا أمد يدي: "البقية بحيك يا خالي."  
متسعداً تتكبره يامه المتوفاة مؤخراً، الفصد  
جدتي، إذ بقيت إلى جانبها بدأ بيد طوال فترة  
المرء بها. ولطه استرجع تلك الأيام العصبية،  
وتجي المضي حلالها، فتراجع عن رأيه قليلاً:  
روح سبقتي على البيت."

فصرت ادخل بيت خالي - المعروف بابي  
فهللت - حتى لو لم يكن موجوداً.

• •

حلال تلك الأمسية الغنائية، في دار الأوبرا، حين جلست إلى جوار هبة محمود، انتهت، بعد  
لحظات فقط، إلى شعيتها القرمزيين كنت أمس النظر إليها، وهي تسمع بإسغاء مقلع النظر، إلى  
المطربة تنفي

"سليمي بلا نذب سقدي

وكنت أسمر من بعصي ومني "

بداية جدبتي إليها راحة العطر، وكنت كلما استنشقه بطريقتي ما، لا أعرف تصوراً لها حتى  
الآن، إذ أكون في أي مكان، وأشمه، فترك الرملة في الجامعة، أو العمل في الجريدة، لأحضر ممر ما

إلى بيت حالي، وإذا هوى جاءت لزيارتهم يستعرب الجميع كيف عرفت بذلك، وهي التي وصلت قبل قليل، ولم تحضر أحداً يقومها، إما أنا فاستخرج لحظة استنشقت عطرها ملء ريتي، فظل يستوطن ذاكرتي - الثمينة بالتاكيد - دون أن أفسده يوماً، وكلما علونني وجنتها حاضرة وكب لو أنها أمامي إلا هجست دألي: "فدوى يا امرأة أسرة، التقي بك ذاتي، فتعزى نفسي من كابته، لا تفرح مثل طفل صغير"

انتهت هبة فجلة، وأنا أحرق فيها، فقلت: "أحسن أنا التقينا سابقاً"

- لا اعتد

أرسلت، كئسي لم اسمع بعها القاطع "واكتنا على سفرة طعام واحدة"

تجن بي بمصافحتها، وأنا إذا تفرش طراجة ممبوة على الأرض، كرهما تعق، وقد فردت قدميها الصغيرتين على جنبها، فأكاد ادخل غرفة المعيشة دون إحد أو دستور، ونسقط المعلقة من يدها مع صوت أمها من المطبخ "اعرفتك تحب الفاصوليا مع الزر"

- شكرًا شهمل

- إذا بذلك هوت تمد مع فدوى

وكلعظم في الزر، أرتبك للحظ، فلتكي "كيف؟ شو؟"

ثم فتح الله علي، فطقت "مثل ما بك يا مروت خالي"



- اسمي هبة المحمود شاعرة، روائية، لا أعرف بالضبط

- تشارفا.

بعدما حننت المطربة وصلاتها العسنية المتنوعة بأغنية ليلى مراد "أنا قلبي دليلى" تعارفا بشكل أفضل "ليكن مسرح خاص"

- تقصد جاذبية

ولم يرتدي أنها عادة تحتفظ بطاقت ملوبة، وقلم حبر نائف، كي تكتب ما يرد إلى ذهنها، حتى وهي تعد الطعام، أو تكتس البيت، مصيفة أحدى قسي حلت عافا وأمعا، منقحا على المجهول غير عالمي المسير في بيتي هناك، حيث اعتزلت الناس والميلة داخله منذ سنوات ثم تسر لي أن صوتها جميل، كما يؤكد كل الذين سمعوها، بل أنهم أطلقوا عليها لقب المعية

بعد ذلك دعني إلى بيتها، الذي توثته حاليا في حي الجلسيين فما استطعت الرخص

أتمامل "لماذا قبلت دعوتها بسهولة على غير عاداتي"...

حينذاك، بعد تلقي بنية حالي فدوى، أصابني، وأنا الطالب الجامعي، سنة أخيرة، حمى الأشواق الملتهمية علاقت عدة، والفكر عدها، حسب القول الدارج فراح قلبي يتوز على أية علاقة عاطفية، ثم بي، فقلط ريدا على مياه الرض المهدب، أو الإهمال الميرمج وتيقنت أنه الحب فما هو؟ إن لم يكن الأشداد لذكرها بمعية، أو دور مامية، وألغية بالجلوس في حصرتها طوال الوقت، وأن تطير من الفرح، وهي مبسوطة، ويدخل نصب الله عليك أن ترعل، ثم الاستيق الميريز لها بمجرد خروجي من عدها

- ما هو؟ إن لم يكن تذكر أي حركة من حركاتها، أو همسة من همساتها، والامتلاء إلى درجة اليميل، أو الوحش اللئيم، كلما استنشقت عطرها؟



مع نحولي إلى بيت هبة الأنيق المسمم، حيث كل شيء فيه منسق مكانه، ما يوحى بدانقة مرهفة لكنه يحلو - كما بيت حالي - من نافورة ماء، وسط بحرة، إلى جوارها شجرة سارج مع أصص من الورد المتنوعة جوزي، قرظ، وحب، يطلعي صوتها كاغرونة "أهلا أهلا، أهلا وسهلا" فرصنت

حالة فدى، أقصد تحتيتها بالقبض ملاجر بسيطة، وجه بلا مكياج، صوت مثل الشئو، أو التزيم، مع بيرة هائلة، لكن حازمة، وشقيت قرميتين لا أحلى

كنت جالس على الطرحة قبالتها، وما لي انتهيت من أكل الأرز مع الفصولياء، حتى رحت أتلطظ شقي، وامسحها بلصلي، وأنا أحرق إلى شفتيها بالشفاه، مرّة "ما أطيبهم، ما أدهمها" فحدثتني ببطرة قلبية مستنكرة ما تراه، وتسمعه، لذا أوصحت باسم "قصدي العاصولي والزر يا بنت حالي"

سحلت هبة، تغير ملاجر حروجهما بثياب بيت، لم تختلف عنها كثيراً فزلت عن الصوفية، لأقترش طرحة منقودة على الأرص وجلست قبالي تحكي، كلفها شهر راد معاصرة "دائماً يوجد في المطبخ طبلجر وصمور، هاجير وكاسيت، سكاكين وملاعق، بحاجة إلى جلي، طعام ينزق ب ان يطهى، لمدة تتقلب التجهيز، بيت يحتاج لمن يكتنسه، يمسحه، ثوب كي يعمل، وكوي، بيوم أتحولني هذا ديوان شعر، هناك رواية، إلى جوار مجموعة قصص حديثة، وعلى الطاولة الصغيرة كتاب يقدي مفتوح على صفحه، من حوله اصيص الورد - الجوزي، والحقيق فمتني يصدر حكم الإفرح ع زوجي"

بنت تتحدث هي فهم حادق، ومعلقة مؤلمة، وهي تعرب ع زغبتها حول اتحاد الكتلب، مع أنها تملك نفسها الأثير أعتر باللس إلى برجة العروز، والتواضع أمام تجربتها القصيرة في الكتابة إلى حد الثلاثي، بينما كل منى مسكحاتها يشيع البهجة في المكان بين العبة والأحرى بصحتها "كشفي أوراك في قصتك، قديمها بجرأة، فالكلمة تتيح لنا أن نعي ما عشناه في الماضي، لتحررنا من فخ الوقوع في السدم"

تجبت، وهي صامتة، كما لو أنها تمتحني أن استعص "في الكتابة تحكمين القيص على تجربتك الحياتية، تستخلصين العزة منها، ولا تدعينا نصنع في النسيان المهم أن تثلبك شهوة القص، لتتأد الدهشة إلى قصتك، فتبدو مثل انشي تكشف مواطن جمالها"

ثم همت "النساء من متوعة، وعالم المرأة مثير إنها جوهره هذا العالم، وطيب حكيكتها ما يلتفص به الجسد"

تأملتني في نفس عالم ثم هزت رأسها هي شبه قول "معقول"

بعد ذلك اهدتني كتابها اليكر، على غلافه الأول صورها

ما لعت نظري في قصر بيت حالي - هكذا تسمى بيته غرفة الصيوف - وجود صورة لعدوى داخل فترية الزجاج العفمة، ما لي شأنتها حتى دعوت أحبتها الكبرى - كنت فائن تحبني، لكنه قلبي وما يهوى - طلبت منها أن استعير هذه الصورة ليوم واحد امتعرت بك ثم ترست طويلاً قبل أن أذدغ مشاعرها "ولو حبيبتي فائن، مثلي"

مباشرة توجهت إلى الاستديو الذي تصورت عنده فدى ولم أستطع الحصول على صورة منقوشة إلا بعد جدال صعب، طويلاً، مع دفع ثلاثة أصعاف المبلغ المطلوب

وبومذاك لم اعرف كيف فاج عطرها، واكتست جدران غرفتي البلسة بورود بقعة من كل أنواع، وأنا أغرب صورتي في اصيص الجدار القليل أو من ليس جاءت تصايف الموري، ترقزق على سباتكي الملوغ، كيف تحولت الأوراق فوق طاولتي إلى مرشلت هبة وتضاعفت أغني الفرح؟ وأنا حملهها: "فدوى أربعة حروف تنسب في حباب الروح، ويولمعي الألسند راسي إلى حضنك، فتهددوني، لا أرفش قلبه من شفتيك القرمزيتين، فتخني على كعبي إلى الأبد"

أزعم أنه لا داعي لعرض ماستني مع مررتي المتأخرة -إنما تلك الأيام، وشجرات ليبي مع أسى اليومية، لمرجة ان حالي كثيراً ما طلب منها القنوم للعيش مع بنته، على أن تتركنا، نحن الأبناء، في حضنة أبي، وهذا ما تنسب في رموبي عدة سنوات



فجأة أنزلت هبة العور - المطلق على جدار غرفة الجلوس، وزاغت تعزف برهافة، واحساس صيق فاسترجعت تلك المماء حين قرر حالي أن يكسر حالة الحزن على وفاة امه، جدتي، رحمها الله، بعد حضور المستأجر الجديد، وهو من قرية نائية على نهر الفلصلي، تخرج حديثاً من قسم اللغة الإنكليزية، وجاء ليؤدي خدمته العسكرية في منية دمشق، لاحظت امرأة حالي اهتمامه بابنتها الكبرى،

فاوعت بإقامة حفل صغير للتعريف لدار أحالي يندس بعوءه للعتيق المحلي بالحرف الملون، وترقص صغرى بكتفه جرب الحريح صوته، وكُل سينا، فارت فتن حرقسته، فقص إثارة غيرته، طالبة ممي وأغني، فبعيت لريد الأطرش، الذي يحبه حالي كثيرا " أحببا يا عين ما هم معنا "

في اليوم التالي ملكتني فدوى التي بقيت فطر إلى شغتها ألف مربيين، ترسمن فما سدا، وأتمظ طوال السهرة دور من تمحني التفتة واحدة " صحيح أحبك ما كفوا معك يا هني؟ " فتيقت أنها تحسن أحيوا بما أكله لها من حب كبير. ومثل طائر يستوق على عصاة الحب الواسع بقتة، ليس بمعي أن يجب، بل أن يحب أيضا، وحتن تعود المدى لا تسع فرحتي

أحمر راحلي الآن " ما أشبه الأيام باليوم: حب عسي على التسميان بولد، ثم يمضي رفأ عصار طار، أو مثل ليل غيب مصباحه الظلام "

مع حب فدوى المشرع على النور الصافي، والهواء النقي، تسرعت الأحداث، أو أن الوقت مر مريرما، إذ استاجرت غرفة في دمشق القديمة قريبا من بيت حالي، وصوت لا يرحه بهارا حتى انه الليل، وقا درسها سهاج اللغة العربية للصف الثالث الثانوي يعفو حالي، ويصحو مرارا، وهو يندس مروجته، خلال المحبة الدوسية المنبذة، ينما تصب روحته المتنة، يبرو ملاها، وتسجها عبة مرات، مصرأ - من سحيتي - على نقل الجوزة من دم فدوى التي مباشرة دون أن تُشغل المصاحفة، فاحسن شهب العمل على لسانتي، وروح مصمصر شفتي يفتشاه دون أن تزل كما في سابق عهدا أخيرا، تحت ستر الليل الحارس، تتبدل شفاها، نور حاجة للكلام، أسية اليوم الهئي، والإصباح على خير

لكن أعتد الكبري، بعما فقت امها معي، وقا استسجها أن تدرسي فلقاب وما يجب، فامت بتوريطها مع جارهم خريح الأدب الإنكليزي، كي يحلو لها الجو، فلتقدم لخطبتها بعد أن تتروجه فدوى، فذ السر كفتها لي، فيما بعد، عبر رسائلها التي لم تنقطع وكلفت الأخيرة تنصص اعتبارها

- أسمى لو عشت من بلك ألك بالثاني مستقني من هي أجمل ممي، ولها شغل فرميرش واستبرت في تقبل قنة مثله رقيقة، ومر هفة الإحليلين، ما فقلته بنصها، إذ حاسنت في مياه نهر العاصي، التي بتت غريزة - على غير العادة - حسما لك شهود الفيل، بعدما ملأت جيوب ثوبها الريفي الأسود بالمجهر، فاستقر في عصفه، بعد أن هجرها زوجها، الذي اكتشف رسائلها الموجهة إلي، فاعترت له بكل شيء

بعد فراقها حلت أعوام فقط، لم يبدت فيها ررع، ولا ورود، وجب الصرع، كاتها كانت تمسك بموسم الحبر بين أصبعها الشاهدة، والوسطى ورايتي، حولي أصص ورد سود، وهي تمسك على شعري بيما أتمظ شفتي المتحشيتين، حتى اذا ما وصحت راسها على صغري، كعادتها جهة اليسار، لم تجد بيصا، فلتكتصت لأصحو مر عوبا في كفوي، يتكرر كل ليلة لذلك فرضت على نفسي نظاما قاسيا، أن أحتلي في غرقي، لا أبرحها إلا للعمل في الجزيرة، أو حضور معررات المسنة الأخيرة، الهامة فقط، ورهت بالحقبة، فأصبحت نفسي تعاف الاختلاط بأي قلة، إلى أن التفت هبة المحمود، بعد فترة طويلة، في تلك الأسوية الصافية، حيث تقلبا مرارا بعدها

بدت لي امرأة داهية، تمحشني قلبي المتعب، الفارد، كاتها تغورني إلى رحم حنور، افكتته سنوات من الحرمان، لا سيما وهي تقول لي كلما صافحتها " بذلك لا نخل، نعال الي، مستحك حرارة قلبي " فشرت أن الحياة - رغم أن ما جرى، وحدث لي - ما تستحق من أجله أن تعمل كفت، عندما يجتمع في أسوية أنبية، استمتع بمحاكاتها الطبيعية، الحاذقة، وهي قلقي كلامها الصدامي ذات اليمين، ودانت السبل، في شخب جميل، محبوب بعد ذلك، إذ تستريح يدها الناعمة في يدي متواعين، لا أربغ التحلي عنها، كما لم انها توهم في بعني الألق، وبعد رحيلها يصيبني حنوت حزين " لعلها محاولة قلب مقرومة تصحره، والأ يرمي في حافية الأعمال ينتظر إعلان وفاته، لأنه جدير بالحيادة، وإن يحب بقتن، حتى لو كان حيا بلا أمل "

علمتني طريقة استخدام البطاقت في الكلية بعدما كت أكتب كها فقق، فشرت أرقها، وعدت أكتسل الشغل على القصة طبعها مباشرة على الكمبيوتر، مما يتيح لي إمكانية المسف، وتبديل مواقع الجمل كما شاء ثم رجا بعد مجيء زوجها لريزة عشق، ثم اصطحلها معه نتحلت على الهاتف لمسات، وما نطال موقفي منها: " لا ليس حيا، بل هي حاجتك أن تتحدث إلي امرأة تصحب، رغم المسافة

البعدة بينكما، قريبة إذ تقول لك "أنت أنا" لا تتحدث إلا بعد تردد خشية تزعجها، أو تكلق قبولتها. لكن عندما تبدأ الخوض معها، لا تشيع كلاماً مباحاً، أو غير مباح تحص بلهفك الا تتوقف عن الانسحاب، كذلك تحكم مع دانك. فإن شعرت أنك اطلت، وفدت القطع، واصلت هي، كأنك لا تريد ان تتوقف عن الحديث ابداً. أما باقي الوقت فيكثرك حضورها داخلك، كأنكما مزلتم تتناجيين، فتغضب لو اخبرتك ان أحداً ما خدش شعرة من مشاعرها، وتفرح إن فلزت بجفرة ابية، كأنك رابحها. ما أنت أبها الحب اذاً؟

لقد نظرت اليها بإعجاب دائماً، فأجمل ما فيها قلبها الكبير، وهي لا تكتب مطلقاً حشيتي مطولاً عن معتقها الأسرية بيت جريبة، وهي تعبر عن نفسها حالات الشوق، وإن تحو زوجها، مع أنها لم تشكر لمعارف ماضية، ترك بعضها جروحاً عاطفية، لم تتدخل لاحظت حمرار حديها، فمقت أنها مستحزني أشياء خاصة 'روح' لا يطلني روجه الا ليلة الخميس، متى يعيني من مهمة، أبعداها بلا مبالاة، ونور روح" فتأججها سرا: "لوقع خطك انتظم نبض القلب بعد موات، اشرقت شمس ليل طل، انزاح عثم عصاني، لكن طفولة وجهك، عطرك الاخذ، وشفتيك القرمريتين، توفقت ايامي هناك في دمشق القديمة، التي لم تعد بيني والثني فحسب، بل موطني القلب، ماضي الروح، ومستقر النفس العظيمة، كما يقال، حتى صرت احسن أنني ساموت عندما ابتعد عنها، كما يموت السمك حين يخرج من الماء".

لطالما حلمت بدوى مسجكة تصبى طريقي وسط ايامي المتجهة داخل اسرتي والآن ماذا بعد؟ ثم من اسميت الملتقى الأسير لعطرها؟ بل لطلما عبق المكاني به، حين تحظر على بالي كأنها أصبحت دمشق القديمة، بحاراتها الصيقة، بينتها الطيبة، موقها الشمعية، وانلمها الطيبين فصرت أمسي العصر طوال الوقت "لكن صاعنت مني، بزواجها من مدوس اللغة الإنكليزية، فالكتابة تعيدها" وفكرت مع فيروز:

كفي يمان

إن القلب الملقى في الأحزان

يلقى الأمل "

فكسامل "أينقي الحب غير المكتمل وجماء، امتوطن قلوبنا، حتى ينقله وجد البحر إلى صفحاتي بهن، تزهو بالألم؟ ولجزم.

- لا لم يكن تشبهاً مع بسة غالي، فقل، بل تعاد إلى ما هو أصق، كأنه المبرر، وهذا اللقاء ببسا مكتوب على اللوح المحفوظ منذ الأزل. هل يبدو لكم وأصحا اسم هبة المسموم. على جيبني؟



حلال الجلطة الأخيرة اخذت تعني لعيد الوهاب "ليلة الوداع طلال السهر "

ثم تستعشي أن شترك معاً، ليودي كل واحد منا مقطعاً من تلك الاغنية

- وقت ملكة وحيراة

- ووقعت حيرى ورك

تسألني "ما رايك بصوتي؟"

- أنت هبة موهبة يا هبة

يرد علي، وقد تاهت نظراتها نحو البعيد "مجرد محبة كما يلتقيوني "



على حين غرة، يرتفع صوت المبكر في قاعة المسافرين بمطار دمشق الدولي، يدعوهم إلى التوجه نحو [ ]، التي ستطع إلى الأرجنتين بعد لحظت قبدي [ ] وإهانة الخطو، كلى جبلاً على

ظهرها راسا ينظر من حولهما في وحشة دون أن يريا [ ] فإذا هي علسة، ولبس وجهها، تشدني لحظات الوجد، أتمنى [ ] تبقى بي في يدها لساعات، لأيام، بل لأخر العمر، لذا تهمنى [ ] "لا تحزن حبيبي، ستصل بك" وقبل أن تنير طيرها تغلبي مع عصاة [ ] تسمى شقي السفلى ثم تمضي خلف بعلها المغترب في اميركا [ ] مند سبين، وقد أخذت معها قارورة [ ]، ملائها ترابا من حوض شجرة النارج، بالقرب من بحرة الماء، في بيت خالي، بعدما حكيت لها عن فتوى كنت محبب حري، ونموه [ ] أخذت مجراها نحو القلب، فبكته في صمت، ثم تكسرا سعا، مثل لقي سخرت أشلاء هذا وهناك آخره وهو [ ] ركبته، فحلل في مفصله، وتعب مصر هدها، فتهلكت متفجعة [ ] في سعة كنية

فجأة جف لساني هائي وجدد الكلام [ ]، إذ نظر إلى المكاب [ ] حوله فإذا هم قبر، والسماء [ ] مقفرة جرداء، ثم غلبته الهممة المحتقة [ ] منذ زمن طويل إذ لم يجد هبة المحمود جواره ولم يجد يشتم عطرها [ ] بالطبع قتلت اهريب فالمطار أصمى. وقد خلفتني الوحشة القاتلة وراءها زهرة بهنسان "خلق قلبه في الجو مع طفرتها، وظلها بقي جاثما على [ ] المطر، كأنهما لم يلتقيا [.....]"

## المتنائب

قاعد العبي حماده \*

بعد تنلوب طويل، بعد الموظف العجوز بدء،  
بدون اكترات، ويتناول الاستمارة، ثم ينلخصها  
بدقة، يقرأ الأسماء المدونة فيها، ويطلبها  
على البطاقة العنقبة، يتولى الصورة المخروزة  
على الصفحة الأولى، ويقرأها بلامح وجهي،  
الألف الممطوط إلى الأمام قليلا، هو كما في  
الصورة تقريبا.

ثم يحق في العندين الضيقين، ويتوقف  
عند الشاربين المتهدلين فوق الشفتين حتى  
وصل طرفاهما إلى أسفل الفم.

— الصورة قديمة.. كنت شابا آنذاك....

يتجاهل التطبيق المصحوب بالتمسامة  
عريضة ممي، فتبين أنها ستقبل الحجر الشاهق  
بيننا، فرد عليها بتلوب طويل لا نهاية له، كما  
هي حال احاديث السياسة في مقاهي الخيبة  
المتفككة، ففتح فمه على مصراعيه، وتوضحت  
معالم محتويات فمه العتيقة، لورات مسترخية  
في الصدر، بضعة اضرار، ما حفر منها ورمم،  
لما الاخرى فقد اسودت جنورها وتلخمت، وقد  
تراكمت اثار من بقايا معصومة على حواف  
لثته القرمزية، فيما كان لسانه منكشاً على  
حاله خلف الأسنان الامامية.

تلك التلوب الذي لم ير مثيلا له في حياتي، رسم معلم اليلة على وجه العجوز، المصنص العيين  
هي تلك اللحظة، هذا وكفه يحكي مكرات الموت  
ولان الموظف الذي بجانبه يعرفه جيدا، على ما يبدو، لقد صغر بينه تسعقة واحدة بيته، مما هو  
فيه، هراح يعتكس عن انظم بين السجلات المتتارة أمامه، ثم حث نفسه العسية القاسية النابتة كثنوك  
الحدوب

— انظم فوق أدنك أستاذ (قلت له لاستعجله قبل أن يداهه تنلوب اخر لا ينتهي الا بعد انتهاء  
الدوام)

بعد ان تكلم الموظف الكثير التلوب من مطابقة الاستمارة التصويرية للبطاقة العنقبة، فتح سجلا  
كبيراً، يقب بوراقه بتودة، ويشير بالظم على الأسماء المونة على صفحات سجله السميك، وحين تحقق  
من مصداقية الأضام والطوابع الملصقة على الاستمارة، وقبل أن يبدأ بتدوين المعلومات الواردة فيها

على سجله، راحمه على حين غرة، تتلوث كاد يشق شقيقه، فصاقت عيانه، ثم عوت دمعته من طرفيهما  
القرينين من ساعديه الرمانيين، استمر تتلويه أكثر من عشرين ثقية، وهو في شبه غيوبة لا يري ما  
يدور حوله

وما إن لمح الموظف الآخر يهمن في الذي ويبتسم، حتى بعص رأسه، وعاد إلى رشدته وسامع  
— لعنة الله على إبليس. أين القلم؟

— القلم بين أصابعك استاد (استعت ذاكرته) وبشأن بون الاسم في جدول المستحقين للبطاقات  
الشموية، ثم بدأ يقتل عن شيء ما، بين دفتريه للمنتقية أمامه على الطاولة  
فقلت له

— عن أي شيء تبحث استاد؟ أنا أستاذك.

لم يلتفت إلي فصل زملاؤه

— من أستاذك؟ قلت لكم ألف مرة لا تتجربوا بملكتي.

الموظف الذي بجانبه ناوله (الاستمبة)

— أعطني يهمنك الأيسر (قل لي)

— هل البصمة ضرورية يا استاد؟ ألا يستعاض عنها بالتوقيع؟

يهمن عن كرميه مختللاً

— لا يا سيدي أنا أعطيك بطاقات دعت قيمة مالية، انها كافقود تملأ

غمضت يهمن الأيسر في (الاستمبة) ولأنه حريص جداً على بقية البصمة، فقد أمسك يهمن يده،  
وأشعل بسبلة اليد الأخرى وقفل

— فيص هذا تمام، لحظة، هناك بصمة أخرى

مال رأسه إلى الوراء على مسند الكرسي، واستسلم للتثاوب مرة أخرى، اغصص عينييه القابضين  
خلف رجاج نظارته السميك، ثم فتح معزلة منسقة المنكوبة بلقمت تصمم له البقاء حياً تحت رحي  
الحياة ومتألبتها التي لا تنتهي

— ييبو إن مهرة الأستاذ كفت طويلة بالأمس (قلت للموظف الآخر)

— لا، هذه عادة

فقلت له ترطبياً للجو

— نعم ولكنها لا إرادية أقصد أنها تأتي رغماً عن الإنسان

إلا أن الموظف الذي نظم النور قل.

— إن الأستاذ دائم التثاوب، إلا أثناء الأكل

— فقط! (ملكته باستهجان)

— وأثناء قبض الراتب

فدبت استغرافي

— مشكلة أعني لو أن التثاوب يداهم أثناء الأكل، فعلا مشكلة

أنهى الموظف المعجز تثاوبه، وقال موضعاً

— كل عائلتنا هكذا التثاوب ورائة، مهرة اتنا نصيها في التثاوب، نام ويستيقظ ونحن نتثاوب، نضي  
ونرقص متثابين، ومذا نريسون أيضاً (هيك الله خلقنا)، نوك نسلوا وهن يتثاوبن

فتفتت عدوى التثاوب إلى الموظف الثاني فالتأث ثم احترقت البوب، حمت حولي، فمتحصرت  
مأسى الجفنين والمعرومين والمقهورين والفراء ونباه السيل، لكن ذلك لم يشفع لي، فوعدت في فخ  
التثاوب، انهرت دموعاً واحدة، أمام طحلي التثاوب، فاستندت إلى الطاولة، ورحبت العنل لعني المرموم،  
وشلكت الجميع في حقل التثاوب اللينيم ولم يكن حظ الواقفين في الدور كبيراً، فاستسلموا مرغمين  
لأسطى التثاوب

الشرطي الذي كان يقصر على عصا ويلوح بها لمن تسول له نفسه بمخالفة النظام، وحده كفى صاحباً، ينقل نظراته الجامدة، على الوجوه الممتلئة تلك العذري، ثم صرخ مسمياً  
— إليه وهتوف

فانتبه الجميع لصوت الشرطي الذي راح يتنمسم ويحوقل وهو يسند قدمه اليسرى على الجدران المنتصب خلفه، فيما يده تقيص بقوة على العصا السوداء

لاحظ الموظف المنتكب ان عدد المتممرين في الطابور قد تصاعف، فتملأ الرتل حتى وصل الى الطرف الآخر من المبنى عبر دهليز طويل، ولذلك فقد مَد يده بحركة سريعة الى درج الطاولة وسحب منه دفتريين

— انتبه — حافظ عليهما جيداً دون ان رقام القصاص بحط واصح — الضميمة الأولى لمادة السكر والثانية للزور

هات جسمين ليرة قيمة الدفتريين

اعطيته مئة ليرة، امسكها بأصبع يديه الشمعتين وبدأ يتنق في ارقاسها ويقلبها، ثم اخرج المفتاح من جيب محطمه المطلق خلفه، علق بضع ثوان حتى قبض على مقبض صخر، فتح بواسطته درج الطاولة، ثم اخرج زرمة مألوفة مربوطة بمطاطة ارهاها على مهن، ثم مسد اللفة ليرة بكفه واعاد المطاطة الى سابق عهدها، ووضع زرمة المبلغ في الدرج وألقاه

— بقي لك جسمين ليرة انتظر لحظة

ظننت اني سأقبض ما تبقى لي بسهولة ومن عة من ذلك الموظف الذي غرق في بحر من التلذذ، ادعت له العيون والاسن والورث فحترطت في طقوس لاد منها حينذاك

استجلب الجميع لتثوبه، بمن فيهم الشرطي، حتي انفس في الشوارع كانوا يتشبهون، والواقفون على الشرفات وسقف المباني ايضاً، وعمل النطافة، والأطباء والمحامون، بمن فيهم زوجتي التي كانت تنتظري وهي تتشأب أسنم الاولاد، لعلهم ينامون قبل ان اصل

## النبض الأبدي

□ هشام بهام بردي \*

قرية جبلية رفض عنها أهلها غبار أقدامهم  
هرياً من الشرارات المتساقطة من السماء، حمم  
بركانية بانشكل متعددة: مدينة طويلة تحف بها  
شلالات من سار، كروية تنضوي منها نجيمات  
بارقة برنقالية - خضراء - صفراء، فريات  
متلاسل نهوي من الخلق، تنوامض نيرانها  
المتساقطة بشكل هنمسي بديع، كل هذا الجيش  
من الكرات والثريرات والأسطوانات المعبأة  
بالدمار والرصاص والشتطيا الكاوية، القاطعة،  
العاقبة، لكل أشكال الحياة وجد طريقه وبشكل  
منظم وتوقيت متوافق ليعلق سقف بيت طرني،  
أو سياج مبني من الجص والحجر الجبلي، أو  
فوق قضبان من الخشب متشابكة ومتكاثفة  
لتشكل هي تأسرها جسراً خشبياً يحنو على  
صافية أو نهر صمير مياهه صافية صفاء عين  
الديك.

قرية جبلية تسرح فيها قطعان شاة من  
خراف اللقنات راعوها الذي أثر الهزيمة  
والنروح تون أن يفكر في أخلائها، خراف  
وبعاج تنظر كشها المنبوح بفعل شظية شوهت  
راسه، والتافوس في رقيقه المدماء يعطو هي  
نومة لبدية.

قرية جبلية، تغفو على كتف جبل منح لها في غواير الحقب الأمل والطمانية بفعل صلاته  
وجهامته وبصلاته مع رجال القرية في الراس الرائل لطرد الأعداء والطمعنين وزدهم إلى بحورهم  
حائنين، هد الجبل لا يفهم إلا وهو يرجع صدى هزعات بعجة ويحتمس ويمسك بارقا، ويطلقه  
صعيراً مذوياً، يعجز إلا عن فهم سب هجرة الناس رغم أنه لا يزال يحاول أن يفهم الحملة والأمل،  
هد الجبل معتد أن يعني حجارته وكيفية كله من أجل أن يبقى أهل القرية يشتمون بوجهه صباح مساء،  
يحميهم بهاراً ويحرسهم ليلاً بهن جنلي  
- إن لمذا تركوا بيوتهم وذهبوا

أنه يعجز عن فهم أن أهل القرية اكتشفوا أن الكرات والثريرات والأسطوانات أقوى من الجبل  
وصلابته وأنه عاجز عن أن يكون سداً منيعاً لاختر ألقائها المتكررة

افترت شعاعه عن ابتسامة وصاحين عاين الراعي بملامحه المميدة جلكته من لبنة، وثوب طويل من الفصوف، وقبعة من جلد الجاموس وهو ينظر من مكعبه قرب التنور إلى أرومات وجذوع متفصصة وجداد مفتوحة الأشداق، قال الجبل

- أنا اعرف ان الراعي لا يتقلى عن قطيعه

تتمسك عينا الراعي الصجير على التستوعا لوحة تجريدية طبيعية رسمها ضل مسكون بالسريرية غسر متعرج فوق جذع انقطع لكأه وبقي يقنوم العصف والريح والمطر الناري وهي بهلته تشمخ حبات الروعور الورية

- إنها حكمة الخلق

قال الجبل لنفسه

- ترى هل ثمة اخرون؟

تعاين عينا الراعي عريضة صعب بعقده سوداء متقلية تثقف حول أغصني شجرة بلوط بالكاد تقف على جذع عريض فصصته شظية كبيرة وتحتلت لها سريرا في الجذور ولكن تشكك أو تعلق العيب والبلوط لا يمكن لكل شظايا العالم ان تكفه

يتأوه الراعي

- انهم لا يفهمون هذا السر مهما قصوا

قال الجبل

- لو وجد الاخرون هذا الراعي

مباح من طين صمصامي متقوص جعل الراعي ينتبه إلى بيت بلا سقف والأثاث مبثوث في الفضاء، لفت نظره مهد بمنارة وردية وهو يهتر جبهة و-هيا وثمة صوت مناجاة ثم تناعي رصيعها لكي ينام وهي تحده برجوع ابيه من مغفور وقسم الجبال البعيدة محملا بلبن المصهور، والرعور، والجور، والفر، والعصف، فيكرر الرصيع مستنصحا بتريمة الأم، فلي له القدرة على تكبير الجور ثم ما هو لين المصهور هذا، إن ليك يا أمي الصون لا يمكن ان يذله بكل اطليل الدنيا، نص الراعي رأسه، وعاد إلى نفسه

- يقينا إن هالك كركرة وغناه \* يمكن \* هل هذا معقول

وزحف على بطنه، المساجلة حقيقية والنيرات المسبعة جليلة، ولكن أين الأم؟ ولين الرصيع؟ ما أجل سيرة الأم حين تناعي، يتطامن صوتها فيعطى الكون أجمل صداد، يقف الراعي، يعرف عيبه ويحرق المهد يهتر جبهة ودعاها، وتترعرع حول اطرافه نهاليت القشرف والدانتيل وصوت الكركرة يحطى الفراغ بين كل وقفة ولاحقتها من غناه الأم، يصل إلى المهد، يرفع رأسه ويربح ستاره

- انه راع لا اثر لطف فيه

ولكنه يستاف تلك الراحة المتبلغة بين انفس الأم ومطها، راحة الطيب الطراح، وانفاس دافئة لشهيق أم جحلي بجديها ورصيع يبادل أمه الابتسمل بلند اراء مقمة المهد ويندكر الليالي الطويلة المسبعة التي كل بصمت فيها وهو يصطعب النوم إلى غناه زوجته وهي تزرج المهد بالية تتناغم مع اللص، لا يذري لم تعلق صورة الشجرة في عيبه على حين غرة وبمت أن تعانر العين والذاكرة

- اه اينها الشجرة المعمرة، اينها العائنة التي تنخرج طلي جذعها الخضضر كرات ملونة بلون غسرة عناء حجلة، متيقين بساني عن الضرر، لأنك شجرة الإبتسمل الأولى شجرة لدم

من قح صم ولطم الكون بصرخته الأولى راها، كبيرة، وارة، معطاء، تهب ثمرا مباركا يكمن أناس القرية شيئا وشيئا واطعلا يقتلعون تلحها الأحمر الشهي، الذي لا يمكن لأية تعلقة في العالم ان تقارن معها تنعاش شجرتنا المبروكة منذ الصغر والباعة والشيف وحتى هذه اللحظة هو يحل اللقد الحامس من العمر، راها وعابها دوما، راهية، خرافية الخضرة، خرافية للعطاء كان شيوخ القرية وحكماءها يرونون بإعجاب

- إنها أم القرية وشعبيتها، وسر وجودها

تملاها وكثفه بعابنها للمرة الأولى شامحة شموخه، رافقة مثل روحه التي لا تسلمو مطلقا، ثابتة في أعماق الأرض كما يفعل الأن وهو يسمع هاتقا لآتيا يأتيه من الجور، من أعماق الروح

- رب السموات يحرمك

زحف على بطنه عقداً إلى مواسمه، الدنيا في هذه اللحظة مركونة فوق هوة بركلي، تحترق غابة الصوبر، والسماء، والجبل، والبيوت، والهواء يسبحز خار يمشق من مكلي ما حلف الجبل، ربما من الجحيم بعينه وتجنب المكلي بالدمار، توقف عن الزحف حين ارتكن كل شيء إلى تلك اللحظة النادرة المحصورة بين انفجار وحر، ونظر إلى شجرة التفاح ككفت تنأيه بكل جوارحها، تعرد جسدي أو حياها، أو ذراعها، فرك عينيه ناصباً عهما للصليب أو الخيل، تغرس بجوي، ثم لهج بحرارة

- أمه

كفت تقف أمام الجذع، امرأة ثمانية بشرة بيضاء ووشم على الحك، تتلفع بوعطة بيانية وتتسربل بشداشة بيضاء تشبه بدوق القلح أو ألقا رانها

قال الجبل متعجباً

- أرى الراعي مدهولاً وهو ينظر شجرة التفاح، ترى ما الذي جعله يقف كالتمثل؟

قالت شجرة التفاح

- حذر يا ولدي.

تحركت الأم وغطت التئتين وهممت

- أيها الراعي الطيب احترس يا ولدي

حط، على طونه، من أي أجزاء احترازي وحولاه ملهوبة نحو الأم التي تجلت أمام ناظريه، والتي ما عاد يتذكر من ملامحها لا هذا الوجه الحبيب المتجلي أمامه بوجه أبيض موشوم وفرد صابر رشيق، فاجته رغبة بالعودة إلى أربعة عقود ونيف، والر كص بالقصي ما يملك من مزرعة، والفرد نحو رغبة أمه، ثم تقبيلها من خديها وعينها وشعرها الأسود الفاحم، لاهجاً بصوت طهوري

- أنا أحياناً يا أسي

وتقول له، كما كانت تفعل:

- إلى أي حد؟

ويعد ذراعيه على طولهما ويقول بخيلاء

- إلى هذا الحد

فتتمسكه ثائرة وتقبله ثم تشيله إلى صدرها وتكلم إلى الكوح

لقد جمد كل شيء في بوبو، السماء إلى كاني كتلوي ملون لا ملامح جليلة فيه، فقط، الوجيب يسمعه بجلاء ينطلق من نقطة غائرة من قلب الشجرة الأم، ويتمسك مع وجيب قلبه، قالت له الشجرة

- لا تمع

قالت له الأم

- تعال ي فلة كدي

قالت له الشجرة الأم، بحرارة

- هلم يا بني توح بي

سحل الحشيا، وجد طريقة إلى القلب، استشعر الأمل والدعة ودفق الحياة وهو يعد السير في رحلة عجيبة تارة إلى موطنه الأول، حتى أنه لم يفهم ما معنى الذي يحصل له ويراه لم عينيه

في يرى أوصاله تتطاير مدسة في السماء، دافقة بالسم الحار النازف متلعناً أشلاء شجرة التفاح بعقل قديعة سقطت في القلب تماماً، قلب الأم/ الراعي/ الشجرة، وهو يزحل الآن في سعة متعرة وكل خلية من حلايا جسده تتوحد يحمي أشلاء الأم/ التفاحة، والبص الموح لهم يتعلق في الفضاء صوتاً جميلاً كشو العادل، أو كحزير شلال صغير، أو كمعروفة بأسة لأراع يجمع حرافه على عدم المر مار ليحز من كل شيء عده، الانفجار، الصق، البروق، لمر عود، التحلي، فقد صغر الكون كله جساً أبنياً، وفقاً مرمدياً ورحماً لامرأة شجرة لا يتوانى عن الطق

## الفراء

□ غامر بن حمود \*

تقول لك:

"فراء تطب أسود"

هي تطم أن الفراء الأسود كلما يعرض في واجهات المخازن، أو يحتفظ به التاجر في مسوداتهم، إذ يندر أن يجد المرء تطباً أسود بين قطيع كبير من الثعالب، هذا ما يجعل ثمنه باهظاً، والعشور عليه صعباً، إن لم يشبه المستحيل!

"أعلم أنك ترغب في أن أكون مختلفة، تماماً، كرجلي في أن تكون مختلفاً أيضاً، وفراء تطب أسود، يجتني متميرة بين نساء البلدة، كما يجتلك أكثر تمايزاً بين رجالها!" تقول لك.

تفرك جيداً، أن الفراء الأبيض يليق تماماً بسمعتها، لكنها تصر على اقتناء ما لا يليق بها، فهي اختلاف ترغب فيه، بل أي تمايز، واختلاف، يمكنهما الحصول لرجل وامرأة في بلدة مرفهة، تفور أسواقها بالأزياء الحديثة في كل فصل ومناسبة؟

"عادة، أنت لا تبدل مجهوداً في الحصول على هدايا تقدمها إلي، لذلك لا تحتفظ هداياك ببريقها في عيني، فهي غالباً ما تتلف، أو يتغير لونها، ولأنك تبتاعها مصطراً، وتقدمها إرضاءً للنسبة، فهي غالباً ما تسرق مني، أو تصيب" تقول لك عتية

كالفص، تتسل من ورثها، تفتح حرانها، تطالعك أكمة جلدية لحيوانات انقرصت، أو تكاد انقرص، ما لم تكن تتوقع رؤيته من وراء ذات مصدر وأوضاع مختلفة، أنيقة الأشكال، حصة المعطر، والعرض والترتيب تلاطفك قللة

"لا أحبك تريد من شهراد أن تصبغ فراء أبيض، لاستحالة الحصول على فراء أسود!" قرأت شهراد الإعلال المرقع مع كل فراء عتيق وإن اهتمت إليها، لكنها تجاهلت المصطر الذي يحذر من المجازفة

بدأت أنت لم تدبج عسوراً، وكلما وطأت قدمك ملة، لكك مصطر لأن تلك رغبة شهراد، فتبلغ قمة الجبل حيث مزارع الثعالب، هناك يمكنك العثور على تطب أسود، أو اثنين، أو لا يمكنك! تقول لك مستقرة

"رجل بشاربيز، لم يبق له أن ينجح عصفوراً، ولما دامت قدامه نملّة، غير جدير بأن يكتب على خاتمه اسم امرأة مثلي"

في داخلك من يقول

"تعصر عليك عيشك تتركك لا تطيقك تسمى الى سحقك"

لكك تتمنك بحوط، تعلم أنه حوط من وهم، تقول في قرارك

"افعل ما يرضي شهرت، قد تمو- إلى رندها، وتطلب الصبح مني"

صوت هانس وقطع عليك حديثك مع نفسك، لا تعرف ابداً من اين جاء

"بيت شتي رشتها، ككك ككافرة بكل ما حملته يدك إليها"

تقول في نفسك:

"أمل أن تكون المرة الأخيرة"

"تاكل ثلاث وجبات في اليوم، ولا تستيقظ الا بعد سطوع الشمس، وغالباً ما تستحم كل صباح ومساءً، هي بمصر صنعت الرجال لكك لا ترفع صوتك على جار، ولا تتجاوز سيارة على طريق، ولا تطلق نقياً من شفه في سمع صرصار، او فرا، أو ثعباناً من الحقول للي بيتك. أما شرباك فانيها لا يستشير من أي اعتداء مرتقب على افراد اسرتك. يجدر بك ان تعمل شيئاً، يكون ثقيلاً على الادل، ولاوياً للأصاقي، ليس الا" تقول لك غصصية

تقرر حوص تجربة حظيرة، انت على وعي تلم بتلقها

لن تمرقك انياب الذئب الجائعة الفصل لك بكثير من العودة الى لعتها الأدبية

الليل هو الوقت المناسب للخروج، حتى لو اضطررت الى النوم في قبو العمارة، دع شهرزاد تستيقظ فلا تجدك في البيت!

هي خطوة جريئة منك نحو مزارع الثعالب، والخطوة الأكثر جرأة، لو امتلكت إرادة أقوى، لكنت فصلت المسير في الظلام على البقاء حتى تنضج العمة  
الظلام، صديقك الآن!

مريضاً ما يتحول الكثير من الأعداء الى اصنقاء، والظلام هو مطيتك، انت لا ترى النملة التي تطوف قدمك، لا ترى اذ هار الحقل، شيئاً شبيهاً، تستطيع ان تروص عليك، اصابعك، عبيك، انيك، شفتيك، عينك، سم - أنيلك - ولا لماذا يرتجف هكذا، في صدك؟

تجارب متكررة منك، قليل من الصبر، والإرادة، والوقت. تنتكّل من مكثها، تصبح في مقدمة الغم ربما يخالطك الحظ، فقصاصد أرباباً يربأ في طريقك، او سلحة لم لا؟

اقبص على الطريقة، اعمل ظفورك في رقبته، انت بحاجة الى فعل يجعلك أكثر جرأة، هناك في الجبل من هم أكثر منك جرأة، ومهارة، كلهم جاؤوا يقتشون عن الثعالب السوداء، منهم من أغرته الجفزة ومنهم من استهوته المقامرة

يحصن كبير تجار العراء، قبل ان يصل منويو وكالات الأنباء، والصمم المحلية، والعالمية، يعرف برنامج (جائزة الثعلب الأسود) بتصوير الرحلة والهواة، يستقرم يتوزع صورك ممتطياً صورة ثعلب أسود، غارزاً اصابعك القوية في رقبته

من جهة اخرى، ستظهر الصورة ثماريك ملتصين هكذا حول أنيك. بينما يسو الثعلب مترجحاً، متعباً، منكسراً، مهروماً تحت ثقل قاضك العملاقة

كن مطمئناً، قصص لا تشبه إلا بعضها، يصحبها القاصون لك، تتنقلها الألسنة، تكون حديث الساعة، مستقاصي مكافآت عالية، وكثيرة، حاصلة عندما تورع صورك المدنشة على شركت إنتاج الألبسة، والتلف، ومؤسسات صناعة الزجاج، وشركت إنتاج اللحوم الباردة، ووكالات الدعاية والإعلان المحلية والعالمية

تقول في صدك

"أترك الأمور تجري على مجريها، دعها يا رجل! ابق في فراشك حتى مطلع العجر، تبرع الشمس، ويخرج الناس إلى أعمالهم، يدوسون طبقة الجلبب المتشكلة فوق الطرقات، عادة، تصحو السماء، يغدو الطلح داهيا، يخرج النمل من جحوره، تلير الصفاير بعد أن تنص عن اجبتها الكسل والا كيف يكون بيلكك ان تطا بلة بدميك، او تعطى بمصور، تصيده، قنبحه!"  
انت لا تريد ان تقول

سبح لحيها تاحرث في الاستيقظ، ام بكرت، ومتى كفت تستيقظ قبلك؟  
هناك من يقول - النساء اللواتي يقطن في امكن تعلق قليلا عن مستوى البحر، يتأجرون في البهر، كما يتأجرون في الاستيقاظ، وأكثر ما يثير اشمع ان هن رؤية الصراصير والدياب، والاستماع إلى ثلاثين الجنادب في الليل

اما النساء اللواتي يقطن في المرتفعات الجبلية، فهن تملأن على عكس الأخرى - ومن باكرا، ويستيقظن مع طلوع العجر، فلا يجد المرء فيهن مغبة، لو مدممة على كحول، او متعطلة صفات حميدة، تدهش المرء، هذا لقله بلعداهن  
وهناك صفات أخرى موروثة من شكمة، وسبر، وعريمة، تجعل الواحدة منهن تصرع ثورا!  
تملأ نفك

هل كفت شهرياد على درية بالجزء؟  
هو يعلم أن شهرياد، تريد بأي طريقة ان تتخلص منه، حتى لو اضطرها الأمر إلى تخصيص جارة لزملي يكون حاضرا فيه، أو المبارزة حامية ألوطيس تصرعه  
تعلقه الشديد بها يجعله لا يسمع منها، او عنها، الا ما تريد - هي - ان تسمعه، ولا يرى فيها الا ما تريد - هي - أن يراه، فلا يجرو أن يقول حتى في بعه اي شيء من شأنه ان يحف من شدة هذا الولع لماد، يملح حبه كاملا امرأة واحدة؟  
الذب - تغور بالنساء، تماما، كما تغور الحفول واليساين بالنباكات، وما عليك سوى ان تبدي رغبة صادقة

تأمل! الربيع - اسم ابدأ، على عكس ما كل ساءا من اعتقاد، الذبح يجري إلى الساقية، الساقية تجري إلى النهر، النهر يجري إلى البحر، البحر يماق النساء، من عاقلها تبرع غيمة، تزيد الغيمة ان تقول شيئا، يوحها برق، ورعد، ومطر، وحلال  
كن مسبقا للربيع، انه يسور - نورته لا يتوقف ابدأ، وار هذه لا تموت، يخطى من يشك في مصداقته، ويصد! من يوم بحبيته!

لا تصق! ليس صحيحا ان للنساء طعما واحدا، تقول في نفسك  
"أكرم الرجل على الإطلاق، هو من يمنح قلبه لكل النساء، كما يمنح حبزه، ومنحه، وريته لكل صيف

ان قلب عصفور واحد، بغض حيا على كل مخلوقات الله  
يكفيها سعادة.. ريمها حيورا ومرورا.  
ان سبر أسب شجاع، يمنح الطماقية، لكل أبناء البشر، وسدر أم حبس، يروي عطش أطلال العالم من مبله العنب  
الا ترى ان شهرياد املته من رجل غبي إلى رجل حكيم؟  
يقول في بعه:

"أزوع قلبي على ألف امرأة في اليوم، أكتب على ألف امرأة أخرى، ولا أجزو على قتل بموسم، او مطاردة فراتنا!"  
لا أقول الحق معك، ولا أقول أنت على بلبل!

ماذا يحدث لرجل يشايرين، أو من دون شايرين لو قال لامرأة  
- أحب أختي أكثر منك، استمتع طعمك، أفتبهي!  
بوجه هذه المنبة، أو الممتلة جميل جدا

مطلوب منك أن تسجل مدينة الكتب البريء، كي لا تشعل الحريق في مدن السماء  
تعرف المرأة لحظات قبحها، كما تعرف لحظات جمالها، تمر بين أوقات سقمها، وبين أوقات  
قوتها، لماذا تنتظر كثيرا إلى المرأة، ما دامت تعرف كل هذا، وأكثر بكثير من هذا، وذلك!<sup>١٩</sup>  
تستطيع حواس المرأة أن تكشف صق الرجل من كنهه تعرف له كل هذا، لكنها لا تعرف له العمر،  
ولا الكلام الجرح، والفعل المثني  
تقول لك

"لم تكن يوما ذو عريمة، ينفصك الحاملة، أن يحصل يوما أن تلبى رغبتى"  
تربك أن تخرج للتو إلى الجبل، جسدها دافئ فوق سرير مريح، بين ساعديها وسادة من ريش  
النعام، بينما تنصنع مجلات حديثة، وتطلع عروضا لأحدث ما ينتج من فرا  
تقول في نفسك

"لم تكن شهرداد في أي يوم آخر أكثر الحلما من هذا اليوم، تمتعت أن يكون في الأمر مكيدة، تمسا  
لهذا الهرموس، الذي يجعلني أتمتع راحة السماء من بعيد، ففد عن الإراحتين، وأبسى رغبتين، مهما كلف  
الامر من ثمن، غير أن الطغص بارد جدا، والجلد اللعين ما زال يشكل طبقة رقيقة فوق طريق الجبل  
تمسا، كما المرأة المسقوفة، لا بد من سه يرد سلاكة، واتساعا، كلما اقتربت أكثر من مزارع الثعلب،  
ثم هل نسمح العاصفة الهوجاء، وتهدام الزوية، وقرياح اكوام الثلج من امسكتها، نعم! هل يسمح كل  
هذا للطائرة بالهبوط!"

أو هل يستطيع مرسلو وكالات الأنباء، ومصورو برنامج (جائزة الثعلب الأسود) تعلق بيلار الثلج  
فوق الطريق الوحيدة إلى الجبل!"

ادارت أن يكون لك صديق، فلا تبحث عنه في مدينة، لو لم يطرأ على محرك سيارتي ذلك  
المعلل، أبقيت طيلة حياتي دون صديق، ولظلت حتى الآن أحتسى (الكونياك) والبندق العنسين  
قلت لها نكتح من مرة ما تنقيته من قو - على اقتناء العراء يسي لنا مصيعة للغمور، أنا لم أجد مهية  
أفضل من هذه المهية، لا يأتي اليك إلا من هو كريم، النخيل لا ينقر، لا يشرب كحولاً، ولا يصرف حتى  
في الابتسامه، لا يأتي الي مصيعة إلا من هم سعداء، لكنها راحة منقرة كما راحة الفناير  
شكراً لصديقي الزبدي، اد لولا البندق، (الكونياك) و(المليبوهرتسي) داف الذي هداني منه الكثير، لما  
استطعت أن أتعلم على هذا الصق

أنا ملك عصي، ولا يملكني سوى الثلج، أجمل ما في الأمر أنني بعيد عن جيرانني الحسودين، وفي  
سأى عن صبيح العاصفة هو أبها الملوثة، ولا تصلني تلك (الفواتير) المطرزة بالألوان الجارة، ولا  
أسمع آخر اجاز النولمة والإزهاب، ولست مصطرا للتراف إلى أخصاف الرجال  
ليمت مشكلة أن أهدي أو أن لا أهدي، ألتقف أو أتنور فلما لا أرى سوى الثلج، الذي سيكون لي  
كفا، لو لم أجد المكان الذي أقصده!

تقول لك

"مند أكثر من حمصة أشهر، لم أر وجه سائح، أو وجه ربوع موسم هذه السنة يختلف عن مواسم  
المسوات السابقة، يمشون بك إلى تغير في المساح، كل الهبوط عصياً على الطائرات، كانت ثعلبي  
تموت، لولا ما انقذته لها من لحوم، منذ أن شعرت أن شيئاً غريباً سيحصل، ولم يكن لأشعر بمثل هذا  
لولا الذي رأيته من طياع الثعلب، تصور أن ثورتها حمنت، وغدت طبايعها شبيهة بطياع الساج  
له لأمور - هن مريها، لم يحدث يوماً أن حلفت للزائد، كل شيء موزن، ومنظم، بحيث تشرب  
الذئباب، وتاكل، وتموت، دور كثير عدا، كل تلك مبرمج من دور انسي تلمس معها، والأهلي أي تلمس  
معها، يقضي إلى مذبحة!"

"وَهَلْ تَمْلِكِينَ الْجِرَاءَةَ عَلَى ذِيحِ هَذِهِ لِقَطْعَانٍ مِنَ الثَّعَالِبِ؟"

"أَوَّلًا، وَأَخِيرًا، أَنَا لَمْرَأَةٌ لَا قُوَى عَلَى ذِيحِ نِجَاجَةٍ"

انفجرت أسليريك، هناك من يشبهك تمامًا في هذا العالم

"لكنني بأمنٍ الحُلجة إلى تعلم طريقة لِقَطْع الثَّعَالِبِ، لا شيء لَدَيَّ كَيَ أطمعها، كُلَّ مَا أَدخَرْتَهُ مِنْ لَحُومٍ اسْتَهْلَكْتَهُ، وَلَا أَمَلٌ لِي فِي قُدُومِ الْمَوْرَدِ، وَقَدْ نَعِدَ الْمَم، الَّذِي اسْتَخْدَمَهُ فِي قَتْلِهَا لَا كَهْرَبَهُ لَدَيَّ لَا غَارَ مَعَكَ هَبَّةَ السَّمَاءِ مَسْقِيًّا"

لَمْ تَكُنْ أَوْسَمَ بِالْإِحْلَامِ قَبْلَ هَذَا الْيَوْمِ، لَكِنِّي اعْتَرَفْتُ الْآنَ بِصَعْبِي، وَأَقُولُ أَمَامَكَ، كُنْتُ كَافِرَةً، جَاهِلَةً، بِالْإِحْلَامِ، فَهَذَا أَقُولُ بَعْدَ أَنْ رَأَيْتُكَ فِي حُلْمِي، تَحْمِلُ سِجْمًا، أَوْ مَا يُشَبِّهُ السِّجْمَ، كُنْتُ تَقْلَعُ الْأَشْجَارَ، وَتَبْرِئُ عَصْفَهَا، كَمَا يَبْرِي التَّلَامِيذُ أَقْلَامَ الرُّصُلِص قَتْلَ بِلَهٍ مِنْ عَدُوِّ لِدُودٍ لِلطَّبِيعَةِ وَالْبَشَرِ<sup>١</sup> لَوْ اسْتَمَرَّ هَذَا الرَّجُلُ فِي قَطْعِ هَذِهِ الْأَشْجَارِ، لَمَا تَرَكَ هُوَ سَطْحَ الْأَرْضِ طَلًا، وَلَا ثَمَرًا

كُتِلِمَ مَا مَعْنَى قَطْعِ شَجَرَةٍ عَمَرَهَا يَسْلَوِي عَمَرَ حَصَلَةِ السُّومَرِيِّينَ، أَوْ مَا مَعْنَى انْقِرَاصِ حَشَرَةٍ، أَوْ حَيَوَانٍ، أَوْ طَيْرٍ، أَوْ أَيِّ دَوَاعٍ مِنْ دَوَاعِ الْبَيْتِلُكْ، وَالرَّهْوَزِ وَالطَّلْحَبِ وَالْإِشْبِيثِ<sup>٢</sup>

صَقَّ حُلْمِي، وَلَمْتُ مِنْ جَاهِ لَيْقَنِي مِنْ وَرِطَةِ مَرْعَةٍ، لَمْتُ حَقْفَةً عَلَى مَصِيرَةٍ - سَحْنِ الْمَعْرُوفِينَ - عَنِ الْعَمَلِ عَلَى أَعْلَى قِمَّةٍ فِي جِبَلِ الثَّعَالِبِ، فَلَمَّا مَنَّاكَةً أَنْ لَدَيَّ مَا مِنَ الْبَيْدِ، هَبَّكَ<sup>٣</sup> فِي قَبْوِي الْوَأَقِعِ ثَمَامًا، تَحْتَ مَرْعَةِ الثَّعَالِبِ لَا شَكَّ فِي أَنَّهُ يَتْبَقِي مَلْنَةُ الْمَشَاءِ، يَطْرُدُ الْخُوفَ مِنَ الْقَلْبِ، وَيَنْحَلُّ الطَّمَكِيَّةُ إِلَى مَصِيَا، وَيَحْمَرُّ أَمْرًا فَا ذَهَابًا

كُلُّ هَذَا لَا يُمْكِنُ حَوْنُهُ إِلَّا بَعْدَ الْإِنْتِهَاءِ مِنْ أَحْرَ ثَعْلَبٍ فِي الْمَرْعَةِ، وَسَارَفَ لَكَ خَيْرٌ أَنْ يَحْرَحَكَ تَسْتَبِيرُ السُّبْدَةِ (مَرْيَا) بِمَصْرِفَةٍ إِلَى حَجَرَةِ الطُّلْعَامِ، يَنْدُو عَوَاءُ الثَّعَالِبِ الْجَلْعَةِ فِي الْكُفْلِ، تَجْرِي نَحْوَ الْوُؤَادِ، تَرِيدُ فِي احْكَامِ اغْلَاقِهَا، تَتَّبِعُهَا سَلَالًا

"يَهْوِي مَا الْخَيْرِ؟"

"سَيَكُونُ حَقْنُكَ أَوْفَرَ مِنْ حَقْنِ الَّذِينَ سَبَقُوكَ فِي السَّنِينَ الْخَوَالِي"

"هَلْ فَكَّكَتَ بِهِمِ الثَّعَالِبِ؟"

"هِيَ لَمْ تَفَكَّكَ بِهِمْ ثَمَامًا، أَمَّا شَوْهَتُهُمْ"

"هَذَا يَحْسِي أَنَّهُ مَسْتَوْهِي"

"لَوْ كُنْتُ مِنْ بَيْنِ ثَعَالِبِي فِي هَذَا الْمَوْسَمِ ثَعْلَبٌ سَوْدَاءُ، لَكُنْتُ يَحْنُثُ لَكَ مَا حَنَثَ لَهُمْ، أَمَّا وَإِنَّهُ جَمِيعًا بِبِصَاءِ، فَلَنْ تَوْدِيكَ أَبَدًا"

"لَكِنِّي لَنْ اسْتَلْبِغَ الْعُودَةَ إِلَى شَهْرَزَادَ قَبْلَ أَنْ أَحْمِلَ لَهَا هَرَمَةً الثَّعْلَبِ الْأَسْوَدَ"

"أَنهَا عَلَى حَقٍّ، وَكَيْفَ تَسْمَحُ لِنَفْسِكَ بِالْعُودَةِ مِنْ دُونِ أَنْ تَحَقِّقَ لَهَا رَهْجَتَهَا؟"

"سَاعِدِينِي، كَيْفَ يُمْكِنُنِي فَعْلُ ذَلِكَ؟"

"لَيْسَ إِلَّا أَنْ تَنْتَظِرَ الْمَوْسَمَ الْقَادِمَ"

"وَلَنْ صَافِي، وَلَمْ نَحْثِرْ عَلَى ثَلْبِ أَمُودٍ فِي الْقَطْعِ"

"تَنْتَظِرُ الْمَوْسَمَ الَّذِي يَلِيهِ"

سَقَطَ فَجْأً الْقَهْوَةُ مِنْ بَيْنِ أَسْبَلِجِ شَهْرَزَادَ، لِحَلَّةٍ أَدْهَشَتْهَا صُورَةُ غِلَافِ إِحْدَى مَجَلَّاتِ الْأَزْيَاءِ، تَتَوَعَّطُهَا صُورَةُ مَصْعِيَةِ أَرْجُلٍ، أَبَدًا لَا يَتْبَقِي زَوْجَهَا، وَقَدْ وَقَفَ فِي ذَنْ مِنَ التَّنِيدِ، يَطْلُوقُ ثَعْلَبَيْنِ أَيْبَصِيَيْنِ بِزُرَاعِيهِ الْمُقَوَّلَتَيْنِ، وَاحِدٌ مِنْهُمَا بِحِجْمِ الثَّمَرِ، وَالْآخَرُ بِحِجْمِ التَّنِيصِ

"أَنَا لَمْ أَوْسُكْ عَلَى فَرَاءِ ثَلْبِ أَيْبَصِ أَيْبَا الْعَبِي" قَالَتْ بِصَوْتٍ مَرْتَفِعٍ، بَيْنَمَا رَاحَتْ تَبْطُرُ مَجَلَّاتِهَا الْجَدِيدَةَ، وَتَصْرَبُ بَيْنِيهَا بَيْنَا وَتَمَامًا - حَيْثُ عَشَاءُ - إِلَى أَنْ أَصْبَحْتُ رَأْسَ الرُّوْجِ السَّلَامِ، فَتَقْصَصُ

مدعورا، مبللا بالعرق، كما لو انه خارج للتو من حمام بخاري وقد اتمعت شفتاه عطشا، وارتفعت  
دقات قلبه

رفع اللحف عنه، فخر من فوق للسريز يخلق بواحد حجرة يومها واحدة تلو اخرى، وهو يردد  
بأعلى صوته

"متى ستعطيني؟"

قلت لك مرارا، في فصل الشتاء، تضع للطبوز منقيرها تحت لحياتها أثناء النوم، اما الثعالب فإنها  
تضع أنوفها تحت أذنائها

أبدأ. إن تفهم شهوذا..!"

## اعترافات

...

□ عادل بن إسمر \*

لم يبق في الكنيسة غيرها، كانت قد تكوَّرت  
حول نفسها كلوثة في المحارة، طبقة فوق  
طبقة تكاد لا تبصر، فكان في تلك سرّ اللوثة  
التي احقت ما في قلبها وأعمالها، تنظر حولها  
خائفة، مذهولة، باكية.. انفسها اللعينة،  
الناعسة، الداهية تنزلق على وجهها المتوردة  
وعن اهدابها دموعاً ساخنة مرة كلحاسيسها..

بصوتها الخافت، مخافة ان يسمعا احد -  
ربما بقي في الكنيسة دون ان نراه - الكاهن  
وراء الستارة لا يراها ولا نراه، اما يسمع ما  
تقول.. مساجدة امام الستارة بشعرها الملفوف  
وعلى راسها وشاح ابيض.. والحلي تتلالا لا على  
صدرها وفي يدها، ترتدي ثوباً اسود له فتحة  
عند الرقبة تريد من نحافة وطول العنق فتزيدها  
جمالاً.. يتزايد نبض قلبها، تود ان تضم الهيكل،  
كل الهيكل وان تضمه على صدرها.. تلقي النخبة  
بتلك الابعامة المبطنة بحزن وقلق وفرح..  
ومن خلف الستارة يحياها الكاهن:  
- اهلاً يا ابنتي.. باركك الله..

تجيبه حنينة

- كيف يباركني الله وأنا الحاملنة

يردّ الكاهن بصوته اللداني

- جميع خطايا يا ابنتي المهم الا متمر بالخطية، خاصة عندما يدرك ذلك.. فإله وحده معصوم  
عن الخطأ.. ماذا اقترعت من نسب، طبعاً بصديق، لأشك إذا حاولت الكذب بالاعتراف قلت ترتكبين  
خطية افلمع من ذلك السابق

يبرف عذابها بين يديها وشفتيها وهي تقول

- نعم يا ابنتي، اما ما قيت الى الكنيسة، ووقعت الـ امامك وامام الهيكل، الا لأقول للصديق كل  
الصديق واعترف بخسبي، كي يغفر لي.. أما مومنة، رغم أنني لا امارس طقوس الكنيسة حرياً، ولكن  
صديقي أحب الناس كل الناس، لحاول معاودة المحتالين، هـ الى دور العجزة واقدم لهم ما يطلبون

أنجي لهم، أرقص لهم، يصحبكوب من اعناقهم فتفر كل هموم الدنيا وهموم النساء من أمامي أحاول  
بشئ الواسل بعدد الأطفال الذين لا معين لهم، بلعية، ينوب، أو بحذاء، أفعل أي شيء يَدْخُل الفرح  
والسرور لأروحهم البرية ففتت تعرف يا ابني ما يقول السيد المسيح (دعوا الأطفال يأتوا الي فهم  
ملئكة الله على الأرض)

يجيها الكاهن يهدو

- جميل ورابع ما تعطينه، إلا إن صوتك يلقه العرن وتلحده الهزيمة، رغم شي أرى أن ما تصعبه  
يدخل السعادة والسرور لقلوب من يقومون بهذه الأعمال

أذاب الدمع عينيها، أجليت بمرولة

- هل هذه الأعمال الصالحة تشفع لي عند الله، ويعرف حطيتي؟

يرد الكاهن مستغرباً

- ولكن الي الآن لم أر هناك حطية يا ابنتي، فكل ما تعطينه يرضى الله وعباده، ففتت من الأبناء  
الصالحين

الأناور تشع في الكنيسة، وهي تعفي عينيها تارة وتارة شغيتها، تملطن في الهيكل الذي تموج  
موسيقاه بالفرح، ترتجف ويرتجف قلبها، تحببه قللة

- كنت من الأبناء الصالحين، وأما الآن فقد أهضبت الله

- يا ابنتي ماذا فعلت؟ أنسى منك أن تعترف في أمامي وإمام الله، لا تعافي فالحروف موطئ جلوسنا  
فهرع الي دحلتنا هاربين من انفسنا وأما العيوب الحقيقية، والأثوب التي تدمر اطرافها في اللحظت  
الممروقة بشمة الآن

حرري قدميك يا ابنتي من مرارة الزمن الماضي والحطية حرري روحك التواقلة لللقاء حرري  
صاحبك من الذمير

- روحي عذراء يا ابنتي، طاهرة، نقية، حتى ذلك اليوم الذي تعالت تلك الصرخة في وبدأت  
عصاهير قلبي بالتخليق أحسن أفلق عظمي وجفوني، الغصن عيني ولا أنام، ههمن في اداس الوسلدة  
عليها تشعرح بحالي وتشلمطري ما أفكر فيه، عاصفة هوجاء اجتاحت صمت هذا البحر الساكن في واشعلته  
كالحجر المتوقد أبداً لا أنزي يا ابنتي ليسكن هذا الإحساس وهم الروح، فلما في بعض الأحيل أراه ولا  
أراه يا ربني ساعدي، شيء تسأل من عبيد، من يديه، ومن شغيتي الي أحلامي، الي أشجيتي، الي قلبي،  
تظلل بين صمتي وبين الرماد البقي من روحي. يا الله العارف بالأسرار سيأتي يوماً ويحافيني أشد  
عقاب

يحاول الكاهن أن يهرع اليها ليحفظ عها، لكنه يتملك ويبقى خلف الستارة قليلاً

- هتني من روعك يا ابنتي فلي الله غفور رحيم، لو لم يكن كذلك لأغرقت في نار جهنم وحسن  
حياء

يسمع انبيها المتساعدا، ويشعر من وراء الستارة بأن هذا الاعتراف يريدنها التهادي وشوقاً وحنيناً،  
فمغم احصاهم بالحنين، إلا أن رغبتهما بذلك لم تطمعي اعترافها أمام الكاهن بصوتها المصعوب لم يقل  
ذلك الحب الذي اجتاحتها دفعة واحدة، وسعي في لحظة تمرده كل شيء. كفتها تضر أن تبقى كما هي  
حيث تاملت قللة

- إحساس ولد في عذ الفجر كل يتلو علي ابنت وفيت وأملت وجهه الأسمر النابض بلون رسال  
الصعراء تنوب عياني حين تلاصقه وأموت وبه الناعمة السمراء تداعب اصبعي، وصوته الداني  
يديم، وكل له لوزاً واحة يعصلي في أصغلي. يا ابنتي أزوجك لا تعرف لي، لكن ساعدي، شيء يشبه  
أفصة النار يملطن في صبري ففتشي تارة وقعب أخرى، بين يديه أكون ططة تنو أفض في عينيها  
أحلام، وعندما يعلقني يلقى عطر ورود الأرض الجورية، فكون فينر الصبح عشقا، رهراً، حياً،  
موتاً

بدأ الكاهن يغضب

— استمع الله العظيم حصارة الغرب حوكت ارواحها الطاهرة للتطيفة إلى بني وسمت للخلاص  
 أن يصدرو عنها  
 اجلته غير مقنعة

— وما نحل الغرب بالقلب والإحساس أنا غير من الكور وانحل ملكوت الله وبلغ مع العرش  
 حتى إن جاء الليل تجسي لا أكون ها ولا أكون هناك، بل أغرق وأغرق في عبق النسمات حد مني  
 كفي يا ابني، لكن دعني أمارس طقوس الحب طقوس العشق طقوس الوهم إن قلنا وهم كل هذا يا  
 ابني ما نحل الغرب والشرق وهو بيت في كبلت الأرض، يمشي في حين يمشي قبلته هي شفتي مثل  
 النغم مثل المطر تتبادل صورته في أعماقي وأمام عيني وأب أنكون بين يديه كزغب خرج للتو من  
 الثور هل بالقبلة يقتل أو يكرم الإنسان، رغم أنني في تلك القبلة أجد أنه يزرع في كل نهوم الدنيا  
 ويريلحين الأرض

فأجي الله، استمع صبح مضاء إن كل ما فعله دنيا، أقرأ نوما في الإجيل وهي القرب، في كل  
 القبح السالوية، لكنني لم أجد لي سببا، فهو ملاك يزرع روعي بمواويل الحب والندشة والعشق  
 الكاهن صمت يطر في صورة السيد المسيح والسيدة العذراء وكل القديسين، يستجيبهم، عليهم  
 يعرفون لهذه المرأة الحاطلة يصلها  
 — هل أنت متروجة ؟؟

باتكسار ولهة مروجين معا

— نعم يا ابني قد أكثر من خمسة وعشرين عاما لم ارتكب خاطئا لا إثم ولا معصية تعلم  
 الرب تقبها، مطبوعة، محنة، محضمة أقوم بكل واجباتي الروحية والمعنوية بكل حب ودور في تدمير مهبها  
 كانت الظروف قاسية فلما يا ابني تم صلابة، أوجه إيماني للصبح، للمحبة، للعلم، للعمل لا أتواني لحظة  
 عن تلبية أي طلب لم تنفك يوما، بل دائما أبتسم ولحمد الله وأشكره على نعمه وأشمل الشروع في  
 كل الأيام المقدسة لكن يا ابني لا عرف، لا أدري ماذا أقول لك كنت ريلة عذبة فاصحيت مسجبة  
 مواسم الوحدة والحر والذكت أيها لم تكن عذبة أبدا كنت موسيقى رائعة حركت في أعماقي محروبا  
 خفيا من الأشياء العامة، لم استطع أن أحت محاسنها، بدت تكبر وتكبر في داخلي فاهرت وشمعت  
 بعني مثلك الدنيا وما فيها، كفي اعرفه من الفسفة لا يا ابني اعرفه قبل التكوين، هالة من نور  
 أحاطت قلبي وأضعت نورا كانت قد طاعت في نعم يا ابني حممة وعشروب عفا، كلها ما كنت يوما  
 حين رايته، أصمت أنني لحظتها كنت أول من جذبه في كل مرة كنت أول من جدد، قرع أجر أسا  
 كانت قد صمدت في أعماقي، ملاني هبسا من نور الله ومن بار جهنم صدقي يا ابني لطيفة أنا كائناتج،  
 بسيطة كزغب اقراء، لكنه رغم أنني كل يمشي حيث أمشي يلحقني كظلي، يتمثل خلفي ومع ذلك  
 يجلس في قلبي قبلي، أراه على الوسدة في الشارع، في القلم، وللحبر في دفتر وم بين سطوري، في  
 الليل، وفي الصبح، في كل مكان أكون فيه يكون

يتمتع الكاهن ويشعر من وراء الستار أنها ترتجف، لا يذري أهو الحواف، أهو الحب، أم من  
 الإحساس بالسب لا يذري لكنه يقول لها

— استمع الله العظيم صلي يا ابني، على هذه الكوايين ترحل عك صلي بقوة وارفعي صوتك  
 وذراعك إلى الأعلى

— أنا أصلي بمتواتر لم أقطع الصلاة يوما لم أكفر يوما، أقسم أنني لم أكفر أبدا لكن ديني  
 يقتضي في الليل حولا بالله هو رب الحب رب العدل أسأله يوما ما ديني إن دعيت رجلا هجر في  
 روعي كل جمال الدنيا والعشق ها أنا يا ابني بين يدي الله أصلي، إن كنت قد أخطأت أو ارتكبت دنيا  
 بقصده، رغم أنني أشعر تماما حين أكون معه لا بل حين نكلمه، أكون في بيت الله، فحين يتكلمني يتشم  
 الرحمن وكل ملائكة الله يتشم

يتشم الكاهن ويرفع صوته

لا يا ابنتي أنت حططة وسوف يرحمك الناس، كما رجموا مريم المجدلية قبلك

- اعرف ذلك يا ابني ولكن اذكر ماذا قال يسموع حين ذاك (من كل منكم بلا حظينة ظيرجها بحجر) ظيرجسي الجهلاء وحتى العقلاء ظيرجسي الناس كل الناس لكن روحي لن يصلوا اليها بلارجم

يتكلم يتكلم يتكلم يتكلم يتكلم تنهيدة طويلة

- استعز الله العظيم اتول لك يا ابنتي كل هذه كوابيس، صلي كثيرا

من أعلى الروح تقول

- لا يا ابني ليس ما شعر به كوابيس بل مطر يروي صحرائي، يدرك في أعالي مثل أذان الصبح، يملا عزي أحلاما ورجاء صنتقي يا ابنتي لم يحل فرقي يوما، بل كل ما في الأمر أنه لعنل عني وروحي ليس لديك حكايت عن علل الله ومعرفة الله وحب الله ورحمته

كفي الكاهن شعر بقه به، يضل في اتعاعها لكنه كل مصرا بن ما تفعله حظينة كبيرة

- يا ابنتي، أشك عظيم وشك كبير ألا تعرفين انه (من يخلو إلى امرأة ونشهاها قد رما) وبذلك وقت امرأة الله يحاسبنا على أفكارنا وأحلامنا ونظراتنا

- يا ابنتي ما ينبغي أن نسي ماذا فعل بقيني هذه، فلولاه ما كنت الآن مثقلة أمام الستارة وحدي، ما كنت شكوت يوما ولا اعترفت لك أبدا، ماذا فعل حين يأتيني خيما كالمهمة ويهو بين شفتي أحبه يا ابنتي كم نحب وتعشق الوزر - ألوانها والعصافير - عشاشها والأرض نرابها فهل يراني الله الآن مكفلة بالظلمة الحلكة، أم تراه يراني رابية استعق الرجم ويعرجسي من جنبه ويرمسي في جهنم حين يذق نهر الأرض

رجيبيها وكأنه ينس منها ومن شفقاتها من هذه العلة

- نعم يا ابنتي أرجوك كفي عن رويته والأشموتين بالخطيئة

تصرخ عاليا ومن سرختها تخرج الستارة

- لا لا يا ابنتي إن غلب عني قليلا فلما سموت كل الموت بين صحك أصحك وبين هزن أهزن فهو يحمل لي سر الله بهذا العشق ابنتي، حد مني كفتي، حد قرباني، حد شاهنتي، لكن دع لي صليبي أحمله ومشى لأمر من طقوس الحب والعشق التي تأسسي وتحتاج كياتي وإن سكن الموت روحي يوما، فلا أريد أن يمضي وراء العنق لحد ولا تريد أن يسبني أو ييكلي علي أحد فلما عاشقة إلى آخر القلب صنتقي يا ابنتي أنا سعيدة بهذا الموت أنا سعيدة بهذا الموت

يرفع الكاهن الستارة ليري من هذه المرأة التي تعترف بكل هذه الجور والصق فلا يرى حدا

# للفرح مواسم أخرى

□ جهان المشعل \*

وضعت الملقط على آخر قطعة غسل ..  
بخار الماء يتصاعد منها ذائبا عطرا ..  
حملت سلة غسلها وبخلت .. أغلقت خلفها  
باب الشرفة  
خمرة قسوة كانت قد أثمتها .. غبطة  
إيمانية سرت في عروقها .. فتحريرة من شغل  
التجلي هزت براق روحها ..  
أسلمت جوارحها لعمس الكون .. خلقت  
بلجنة سحرية في فضاء من الحب والرحمة ..  
أنصت بكلها لتسبيح أرواح نورانية وترائيل  
أنغام سموية عذبة ..  
رندت همسا مع الأصوات المؤمنة  
المتناغمة :  
// الله أكبر.. الله أكبر.. الله أكبر .. لا إله  
إلا الله .. الله أكبر .. والله الحمد //

تمطت في القلب مشاعر كانت غائبة ..  
انفتحت فيه ذكريات بانخة الجمال والروعة  
التزيت من النار تستجدي دفئا .. ملأت  
صدرها راحة تس أمني هي مزيج من حب  
وود واقفة

هابت شوقا ليلاد بعيدة تصبح حيا ودها بلاد تنفي إليها بروحها وقلبها وجسدها لكنها تهرب الآن  
منها وكلهم جميل عور عور تعوز صيفا في صياح الذئكة  
كل شيء نظيف ومرتب  
مسحت الجدران والسقف والأبواب بموانيل منظفة ومعطرة لمحت رجاح الوداد  
غسلت المنائر وعلقتها بعد أن تمت تلمأ من مساعدة روحها في طيفها والذي حرج كعادته ولم  
يعد إلا في مباحث الحجر الأولى  
لا ترغب في تكبير = إذا كل راحة = قل أن يكون كذلك = جهد نصها في ترتيب متطلبات العبد وحدها  
تسخر أنها أهدته بدلائها أعياه كثيرة حملتها عنه بمودة ورحمة

/ اتحب بديك ولا تعب لمعاك /

حكمة تومس بها كثيراً منذ أن كتبت الثانية في ترنيب ( هسول ) يبلغ تعدد أفراده مع الأم والأب ثلاثة عشر فرداً

/ كل عام وأنتم بحير /

هيمت لأطفالها المستعرقين في الدجال بنوم هاتن

مثل حجر ألقى في بحر تكرر رائق صفاتها تنكث في ثمة من لا يمر الحديدهم لأنهم هناك بعيدا في الصفة الأخرى

ننظر إلى ثياب العيد الجديد حيث تركها الأطفال مصعورة بحلبه على الأريكة

حائب صديده سطر امتلاها في الصباح بقفود الجديدة (١)

فصيل بطلووت همتين مزرقة راحة جوارب يوصاه محرمه شرائط شعر ملونة قبعات مرحة وأحذية صقيلة لامعة

قيل حذاء صديدها ( محمد ) الذي احل حذاء ما موديل رجالي ونام فخورا بالمعالي ( قرعته ) التي أصبر على جلائها على ( البرو )

شربت إلى بحر الصفود قد كبر في عطفه منها

قطع ( الكلجة ) (٢) مازلت معه همت وقتاً طويلاً في عصبها وتقريصها وحيرها بالناكيد سيمجب طمعها صبور العيد بعد أن اصاف لها جهاز حديد من ابتكارها فاصبحت ذات ماركة خاصة بها - و كما يقول زوجها - نمتحق عليها ( البرو ) شهاده للجوده

بعد أن تنتهي صلاة العيد سلبحوا المسطور للامه والأطفال الذين سيوفهم إلى المدرسة

ثمه برح شعوب يصل بين أحياء مدينتها بعدد شعب من البصص إلى حصن الوادي إلى بقعة باقية تعرف على كثف الجبل يصمم تحضر رفاق من كانوا يوماً يملأون الدنيا صخباً وصخباً

ربارث العميس والإعياد والصدف التي تعد ما هي إلا اعتكاف جهول من الأحياء لأرواح الراحلين لحدائهم بالهدء أحياء بعدهم فيما هم شيعوا موتاً

هل عشرين عاماً كذب هناك حصه فيور متناثرة الآن كأنما المنية كلها انتقلت إلى الجهة الأخرى

سيكون أول الهنئين بالعيد وأدها ورجال المعلة

ستقدم لهم قطع ( الكلجة ) والقهوة العربية المرة

/ عافدين فافزين بالصحة والسلام / (٣)

نقبل يد الوالد باحترام ويقبل جيبها يصمها إلى صدره تشعر به قلعة شامخة متينة تتحدى الشيوخه وأمزجتها وشم رائحة المسك في طيف تيلبه للطاهرة

- سلمتم لي على حنان ؟

نسأله ولانسة تخص بحلقها

ونفر من عيبها دمة محلة

- معجزة حدرى بنت هذه المرأة من جهة الرأس وزود بربة جديدة تتحدى الشفاء والصعب ككليل عرس كفت نتوج قبرها

يا حوسى يا ورده بأبي الديول في الدكرة يا طلة الرابعة عشره التي منذ عشرين عاماً لم نعوي نكرب يا من حنك يمي عطائك وعلت منك الحيلة

- هل حلتني حنل الآن مع طيور الجنة يا امي ؟ قلت حنل الصعري

ننظر إلى ابنتها ممسجة وقد فلجهاها سؤال صغير بها

- يا شاء الله يا شاء الله

رررر نؤك

- نعم يا جدو حلتني حنل في الجنة لأنها ماتت صغيرة هكذا في مثل عمري تماماً

- وهل انت صغيرة ؟؟ عندما كذب في عمرك كنت قد طمعت امك

قلت الجنة في محاولة جادة لإقصاء مراة النكري

- كم عرك الأ يلدنني ؟!

- خمس وخمسون سنة

- لكك مد خمس سنوات كنت كنتك !!

- يا لئساء هذه الحقة اللواتي لا يكبرن أبدا

تمت الجد بذهشة

- عمرها كل ميصيح اربعة وثلاثين علما لو فيها لم برحل بكر ا ع الدنيا

هل مبيكو صاعدا بامام من قال ان السيل سيطوي الاراطين كما طوامم الفري

مد لى رحلت حلى قبل عشرين علما

وفي صباح كل عيد

دائما لايد من تلك الفسة .

خربشات طعولية مرحة لارالت بعض خطوطها واصحة

( ملال المهر وليالي الحد نمت ع كف غنايا )

باراهمين بعيد بعيد ظلوا انكروا ليايا )

اغنية تحبها الغالبه الاراطة حبرها بحط بذا على جدار الحديده المجاوره كذكرى

وشيش الفهره وهي تفوز ويطعو على ( الفوبوغار ) يهبطها من شرودها مسحت عن حده دموعا

كانت قد انمكتت غيرة حارقة

صوت صغيرها محمد بلقي من الخرفة الأخرى

- ما هذه الأصوات يا أمي. ؟!

انها تكبيرات العيد كل علم وأنت بخير يا هون ملما

- لملما لم توفظيني لأذهب مع بابا إلى الصلاة ؟!

- لأنك ما رلت صغيرا

- صغيرا !! أه .. أمي. مرة أخرى.

نطعم على جبينه قلة دافئة نضمه إلى صدرها يرتقي جسمه بين ذراعيها ثم راحه انفسه

الخطرة بعيدة بهترة إلى هرائه تنبسم في مرها وهي تراه قد غط من جنيد في يوم عتيق تذرك أن جرعة

الحنا التي منحته لياها قد فعلت مغولها

يلف إلى الحمام لتدلل بصها بالمياه فمأخنة كل قطعة من جسمها دمل كبير بولمها

تسرب ألوجع مع قطرات الماء المتسكب شعرب يشيه من الاسترخاء والراحة

ثم سم سوى ساعة واحدة من الليل عندما بدأت الغنمة تنكر املم اشراة الصبح الحجلي

كبدأ الآن الاكتمد الآن بصعود الدرج .

أصوات ترحيب وقيلات وتهلي بالعيد السعيد تطرق لادفها .

أول م سعطه في هذا الصباح المبكر هو الاتصال بجارتها ومباركتها عيدها

دعم هي تعلم انها لا تمسح سوى التجاهل والتميل بعد كل ما فعلته بها

لقد أدبها كثيرا لكن المصالح كريم واليوم عيد وخيرهما الذي يبدأ صاحبه بالسلام

ثم إلى الغيرة طليعة بشرية وأخوة يوسف قد قطوها قبلها

أصوات الباعة مع سحقك طعولية صانعة تكور ( كورالا ) بدائيا تصم الأذان

لتراجيح وطوى ومرامير وبولوف طقرة وإعلات عن أفلام هندية راقصة و

(٥٠) / يا حجاج محمد يوبا اعطيني حصفاك يوبا لا تشد واركب يوبا وألحق اسكندر يوب

أهروجة لها طعم الملح هي الذاكرة

طعمه نطقه بئوب وردى وقعة تطرد ذات اليمين وذات الشمال بكفة تبث ملقاعه عن اليد التي كانت بمسك بها

ليتها لمسكت بها أكثر ليتها لم تتركها

كلهم مسدقن كانوا ها أن دهبوا ياربى ابن دهبوا ابن ابن تريد مايا تريد مايا ٥١١

وحيدة تحت رحمة المطر والبرد والليل

ولا أحد يسمع صوت بكائها

وحل بعطي الطرفات يسبح الحذاء الجنديد ينلوث الصنل الوردي وينسج القعة

العالم مشغول بالعيد وهي تعرق تس تس تس سر و

لا ثمة يد تمسك بها لتتخذها ٥١١

/ يا بصلاة محمد من رأى طعمه تليس صنل وردى وعلى رأسها طاقية حمراء يحصرها إلى جامع الصاعقة وجره على الله / (٥١)

صحب (عراسة) اجامت من الطرف العربي للبلدة حسون طعلا وططه كل يدعي بقه هو الذي وجدها

بصيرب الروايات ونظر اصوات التكنيب والتنايد وذات الصنل الوردي لاهية عنهم بمصمصة اصابعها الملونة (الشوكولاته)

يا الحمد لله كل حلاما /

قلت الطعة المناهة التي اصبحت الان اما لاطفال أربعة يطمون في أسرهم ويحلمون بالعيد واباه السعيدة الزائرة

صوب التلغلر يعلن انتهاء برامج بوشوات صاحبة وشائقة سواه مشوكة

في باب صميز في اعصى اعصى تكون بعيدة عن وطنها آلاف الكيلومترات وهو منكورة على أريكتها تفتح عينيها بدعشة !!

لا بيت لا روج لا اطفال لا وطن لا اعدا

لا شيء سوى غربتها وخسراتها وخيباتها المتلاحقة !!

كل ما يربطها الان بالجد قد انتهى بانتهاء الفعل الحي والمباشر للاحتمال بليلة العيد على التلغلر من الكعبة المشرفة

تطل من الباعدة لترى الكون مطفاً بالبياض والصقيع رعدة بفرقة هرب يعصف جسمها

وحيدة هي حتى الحجاج تجدها سيطا التلج والبرد والصباغ والعربة

ولا أحد يسمع صوت بكائها

وهناك بعيدا حيث مسط قلبها كلهم يحتفلون بالجد

وهي هنا تعرق تس تس تس سر و

لا ثمة يد تمسك بها لتتخذها ٥١١

// يا بصلاة محمد من رأى طعمة بجد امرأة ترثدي السواد من راسها إلى احمصها وهي في حريتها الثالث بعد لأربعين مزالا تخاف من تكيب أمها

لأن ثيابها تلوث بالوجل ولأنها اصاعت فيختها واردة حادها

وتخاف تخاف حتى الموت من الصباغ في الجيد والبرد والعربة والرحمة ((

الهوامش

(١) التلغلر التي تغطي الصغار صباغية الجيد

- (٢) حلوى شعبية معروفة تصنعها عماء دير الزور قبل العيد لتؤكل في أيام العيد  
 (٣) صومعه يهده بالعود باللهجه الدورية  
 (٤) اعيه اشهرت في ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي  
 (٥) الخروج يرددوا الأطفال في العبد أثناء ركوبهم المراجيح  
 (٦) : نداء ترده الجوامع أثناء صياح أي شيء ( نقود أشياء أشخاص )

## الخرّاصون

□ إبراهيم سليمان نادر \*

احسنُ بالاختلاق. وابحث جاهداً عن منقذ  
ينقذني من وعاء القهر والأكم.

أج في صوصاء الحلم الممزوج بالمرارة.  
شعيرة وهستيريا تستحم بها معلم مدينتي.  
تخرج الكلمات من فمي أخيراً، غارها تنفّس في  
الفضاء كفضائف صابون.

ابتها المدينة. هل تريدان أن تخرجني مني  
من دائرة الاحتلال والقدارة؟

أبي عليك بمنظف جديد من صنف آخر،  
يطهرك من الدنس المفلج الذي لم يكن في  
الصين، حينئذ تلغز الكلمات أشكالاً مختلفة، قد  
تكون زهرة كاردينيا، أو ربما قرنفلة بيضاء  
تسر النظرين.

بعضهم قال لي: (إن الضفد المحبوسة في  
الأنقاض، أطفال خذح تموت في المسقط من  
البرد). كل هذا في أيام الشتاء والبرد.

تتمطط شعفاي بالرغم عني لتلتقط أشياء  
أخرى. قد تكون أكثر جمالاً أو قبحاً، ربما رغبة  
جنسية مفاجئة حادة وغير حادة. تتفتق جعني  
وتخرج بضاد من عزلتها. رغبة قوية تكفي في  
الفروق والاندماج في لبحر نهر مدينتي وهو  
يتنفس تراث الوطن وتاريخ أجدادي العتيق.

مرار عوي ينتشرون في دوائر الشطوط مقطعت، تقاطر صد ومزاقية، ها وهناك، لقص البشر  
الصالح في التيه

فئة تهدي بصها للموت من الجسر الحديدي، لأن (المحتل) صرّ بكارتها يوماً في (أبو غريب)

يتقيأ في جمرات لتعصر رشفة هواء، أي هواء

أقول لها

- أنت لا تنطقين جيداً.

- لأنك لا تستمعيني جيداً.

- أعطني الآن سر مفتاحك، لأستعمل ما استفد منك.

- أنت خائن.

صباح اليوم، لم تصدر الصحيفة التي اعمل فيها دعيت إلى مقهى شعبي في (سوق السجدة) عندما دخلت المقهى، لوح لي ثلثي من زملائي رحبوا بحولهما لال ضفدعة تآهت عن يركتها قرب الفاصل ملأني أحدهما  
- ما بك؟

- ولدت في ضواحي المدينة، لكنني احب عمق المعينة.

قرب الفاصل عموماً طويلاً، بينهما يزرع لا يتجلى يلج الداخلون، ويخرج الخارجون يتعالي داخل المكثرات وأصوات الرود، فلا يستطيع صبي المقهى ان يميز الطلبات اللوحية يلزمي كثير من الوقت للانتظار أو مغفرة المكمل نهائياً، لكن رجلاً كثر اللحية والشاربين لم يكن يعبأ بما حولي

قال لي صليحي.

- هل المجددات جميلات؟

- اثنتان فقط، اما الثالثة فصدواء قبيحة السحنة والشفاه.

ربت أحدهما على كتفي وقال

- هل تستطيع أن تقني لنا؟

- نعم، ولكن ليس الآن.

- لماذا؟

- بعد ان ينقش الاحتلال، ويهطل الضوء، وتصفر السماء

- هل تعرف ذلك الفتى الجالس وحده في أقصى المكان؟

- لا.

- إنه من المجاهدين.

- بطل وأصيل، لو حفظه الرب.

- إنه ليس من مدينت.

- هذا عصر الشرفاء، القضية واحدة والممثل واحد. كان الفتى ياكل ونظراتنا مرفزة عليه.

- هل تعرف أننا نحبه؟

- اعراف ذلك، لولاه لما قبلت المجيء عندكم.

- إذن تعمله قبلنا

- أجل وأنا اعمل معه، كل يوم هو في شأن.

- من سويج اليوم؟

- من لا يرفع يديه احتجاجاً على توزيع حصص القنّام.

تحدثت مدينتي في صورة أخرى خلق كثيرون لا اعرف من أين جاءوا إليها، سمعتهم وسر أبلهم تختلف عن الآخرين جلسوا في أماكن معينة، يأكلون ويشربون يرتدون بلهجات لم اسمعها من قبل البعض قال بهم يحمدون الله على نعمه، وأحروا قالوا أنهم لم يحملوا بهذا من قبل مروحيات امريكية، تحلق منخفضة في فضاء المدينة محدثة صجيجاً يصم الآدلى ويفرز الأبدان عجالات مرسة تجوب الشوارع والأزقة بحثاً عن (الإرهابيين)

عجيب فت بار من متى أصبح صور العرض والأرض (برهلاً) وجر ما يلاحق\* أيصبح من يقتل لصوص التاريخ والرمز والتراث (إرهابياً)؟

هل من يلزم بشري التيسر عطية الراجعة والإبدر والاعتصاب (رجعي ومتخلف)؟

(تيعفراطية) عيقة تصنع الحر لم وتنتشر التسلل والاحتياط والو نيلة والنق

عدتُ إلى البيت مبكراً التجوال في الليل أصبح محطوراً في مدينتي. هوجت باغوية وطنية قديمة تخرج من أشواق الرجال والنساء احنت معركتي، وسجلت حاملة طائرة طلوعة  
( في الطرف الآخر من المدينة، يوجد ناس قادرون فعلاً على الضرب بكمات حقيقية )  
في هذا المكان بالذات، أسمك بي اقدم كل يحيى ملامحه بقاع أسود جبلي ومحتش، لا يريد أن يعرفه الناس في مدينته مسكني بحدة جوفاء  
- ما أسمك؟

- موصلي.

- واربوك؟

- العراق

- أمك؟

- هذه المدينة

- كيف تعيش؟

- من خير هذه الأرض.

- أين ولدت؟

- على ضفاف دجلة.

- معرفتك تثير الشك، أين تطمت هذا الكلام؟

- في مكتبة اشور باتييل.

- ماذا تقرأ الآن؟

- الجهاد والتفلس من الفكر حصين والاحتلال.

- ماذا تسمى ديمقراطيتنا؟

- التهب والسلب والاغتصاب والكنب والضحك على شعوب هذا الكوكب.

- هل لك رصيد؟

- انتم سرقتموه من البيت والحق والليل والنور والافعال.

نظر المقع الي بعينين زرقاوين تتلألأ شرراً وصرخ بحدة

- تقوون... انصبروا عينيه، هذا ارهقي لعين.

- قلت له يهدوء

- لكني اراك، انما خللت او اختفيت. في علو السماء او في تخوم الارض، فباتي اراك، لن ينسى

أحفادي ملامح وجهك المسخ. سيطبع في احداقهم الي يوم يبعثون

حتى هذه اللحظة، انما معسوب العينين والعم والاميين، لكني ارى كل شيء، وابرج لكل شيء

البعض في الانكسار من حولي، قالوا لي بصوت منخفض

- فنت رائعا وجريدا، كلماتك اتلجت الصور.

بعد ايام جاؤوا، واقدوني الي ملجأ تحت الارض، كنت حينها اسقط متعرا برجته الصيقة سمعت

نياح كلاب عدة، وانفس تنوء جلست علي كرسي من الحديد تشبوا صندري فلم يجنوا غير قلبي فتشبوا

قلبي فلم يجدوا غير وطني برعوا عي كل ملايمي اصبحت عاريا مثلاما ولدتني اسي ركلي اقدمهم

فوقعت على كومة لحم ادمي

هتعت في سخلي (احبك ايها النهر الكبير، فخلني اليك)

مسلحات عدة من الأوجاج والالم ين لها جسدي لا اعرف مصدرها ومن اين تأتي؟

ليت العالم يعرف اننا هاهنا قاعدون على لطى ملك كير لي او اعقب سكران محرقة ليهتم بمر فون

اننا شفتنا الى اشارة كي نكتمح طرقت المسية والاريلق، وقمر النهر وبعطون الوها

أكثية متفككة ما عرفت النور قط بطون مشوهة واحزى ممزقة بنسبوس صبحت في الجزيرة العربية نطل جميعاً من نوافذ صيقة قصديرية إلى ربوع الوطن، غطا بصر صوءاً يهينا إلى أبواب النور

معسكرات يحرسها عباء وطني للأجنبي المحتل. اللعبة قائمة من قبل، ومكشوفة منذ زمن بعيد نحن هاهنا قاعدون ظهورنا شئت إلى نوافذ أو سقوف أو أسرة صلبة لا بهم، ما رأل فيها عرق يسهل

أحذاقنا تغرق في العتمة يبي وبين الكلمات الحقيقة كلاب شرسة، طويلة من البعد خيلة وغير، لكنهم لم يفتروا على قتل روح الكلمات الحقيقة فيما يعود لا تسمع ولا تضي من جوع حين خرجت من رحم أمي ذات يوم زمعتني كنت أمياً، لكنني كنت قادراً على الموص في عمق الحقيقة الواضحة

تهرب التاعيلت من سنري والكلمت من شقي، وتحل مكثها كلمت أخرى، أروع جمالاً، واعذب معنى، لكن، من لا يريد أن يهدي هذه الكلمت إلى أهلها؟ تستطيع الآن وبكل رهو أن ألج في الموت، إذ لم يك أحد قادراً عليه في هذا الصباح بلذت كل المحتل يحاكم (فتاريخ)، هذا قدر الأمة، ملعون أنت يا من يستمر المحتل في هنيئه بالبورن حول نفسه كقرد داخل قفص ظلال وعتمة، لكن في الحق ثمة بصيص

كانت كانت محبطة بي، تسامت عن سر سميتي قلوا لها (لقد قرد أن يستريح من عذاب التلوث وبصقات المروحيات التي تفلثها على الخلق كل يوم) لم أبك هذه المرة، ولم أرق كمذاقي لقد عانت العرحة إلى كلمة بعد في انطلقت عني طويلاً، فقد بل وجه المحتل قبيحاً وقبيحاً أمام البشر والتاريخ ظل يتحدث هذا كل يوم، ويتكرر محي كل يوم وكل مروحيات الاحتلال ومخز عاتة تعجب الشمس عبر الواجهات والطرق

الناس يسور مسر عن إلى محلاتهم وإداراتهم، حيث يموتون فيها يومياً وهم قاتمون لقصة الرب لاحتلال فتح لهم الوطنية عبر العسلة والديمقراطية للراصة ينحل (\*) للعمل، ويخرج (\*) من العمل ينتهي المطاف به كالمادة إلى المقهى، دت المقهى لا يوجد في هذه المسبة شيء آخر غير المقاهي أو بيع حبيب (الهوسه والقباعرا والقراص الزنب والإشاني الرخيصة) كل شيء أصبح الآن مناجاً وعلى المكتوب أنه تحرر الإنسان من الإنسلي، والثورة الكدية على الكبت والاحتلال هسرتنا الشعوة للظلم البند، يملقونها على كل رواية وببب وركن، يحيل إليهم أنهم يخفون الجيف

المقهى أصبح سجا، وتقني الدعولة والتسول سجا المرأة تصها سجن، بعضهم سجن وأكثرهم سجن

أما أن لهذا الليل أن يجل؟

قررت أخيراً أن احتفي

قال أحدهم

— من هم الآخرون في نظرك؟

— الآخرون عدي حقيقون، وليسوا ميتافيزيقيين.

— مثلاً؟

— الذين يحصون عليك أنفاسك من الصباح إلى المساء، إلى الليل. يتقاسمون حقائب السلطة ويتشاجرون على حصص الضام التي هطلت عليهم من على إيالة أميركية جاؤوا على متنها بين ليلة وضحاها.

== تستطيع ان تتحدى؟

== فعلاً، نحن الآن نتحدى، ولكن بظهورنا فقط.

== إذن، سلام عليك وعلى الوطن المنهوب.

== لكن الله في عون للعد.

== ها... ها... ها.....

على الضفة الأخرى للنهر، تقف المدينة قبائلي كخلة متسلقة لا ادري، كانت المدينة هي هي، بشوارعها وازقتها وبحيتها الجميلة وانسابها اللطيفة، مستقرة قلعة بنصها تستيقظ في الصباح الباكر لتقبض راتبها الشهري المتواضع

لم يحدث ان عرفت هذه المدينة الطبية زلزالاً عديفاً كهذا، غير مجرى حياتها الطبيعية

(كل شيء على ما يرام)

هكذا يقولون لي، لكنه كتب ميملن بألطفة ملونة زائفة

اصبحت المدينة مسحوقة حد الحجر، بعض الانفصالات الأصلية التي انبعثت من جنورها أجهضت تنزع المدينة العتيقة أحياناً لكنها تعود شامخة الي عروبتها العتيقة امتلات شوارعها وازقتها بهزات جدد لا ادري من اين ولج اولئك الرعاع الذين باعوا التراث والشرف والأصالة والتاريخ للمحتل

حتى الاحتلال بهه تفرز منهم وراح ينهتهم (بالاصغاء القرون)

تصامق عياني من السور الكبير، فأرى مدينتي هادئة صامتة، لكنها تعود كالتور من الداخل

سمع هدير السيارات والمرتبات والباعة والناس تكتفي الإجابة (لا شيء تغير)

التفت من حولي، فأرى قلة وقفي يتعطل بحلق ويصعقل ملء شديقيها تتحول بأسرتي نحو لجين النهر، فأراه يتلألأ على بهر ارق صامت، وبسعة رجال مستقلين على الصفا

(هل ارمي نفسي من السور؟ ليس هذا خلا؟)

المقاومة أمر حقني، وعلى المحتل ان يرحل عن هذه المدينة، مهما بلغ النش، وتراكمت عليها هذه الرمن

تستيقظ مدينتي على صباح جديد حيلم وسوار من غرائق ويمامت وعصافير وشمس ترش أشعتها عبر ارجائها الجميلة يتطهر الفصاء من الوهم والداء والأوجاع وكل تراثيل المعى

أستيقظ جدلاً، ربما اقتضت العتمة ونفق الحراسور والمطليور

ها أنا على الشط النهر يلعب معي مرة، ويصربي بقوة مرة اخرى، غاصباً او جازفاً ثيلني، يهذر مرات ويملا المكمل بالصوصاء هي ليست صوصاء، بل فيه العصب على ثقته ونمركه والحرر على صجحه الأبدى يريد الخروج والاعتاق ولكن كيف؟ فيه كاتممباح المربوط إلى صحرة، او كالنتين المحجوس في غرم إيرة

يها النهر، لم كل هذا العصب، وكل هذا الحر؟ فأفنت والمدينة اسقاء لا احد يعرف اسماءا مثلك منذ عقود كنت أفق هذا شامدا على المدينة وعلى امر احدا وحراتها

من عقود وأنا وحدي ألوح للشمس عندما تحرب، ولحرر عندما تنام المدينة، وتبقى أنت بجوار ي

تئن

مألكب اسمك واسمي على هذه الصخرة، ومثلل احبك ما بقي اسمي واسمك عليها

لي يعرف أحد انها مجرد اسماء، لكن الصخرة وحدها تعرف هذا السر والحيط الذي يربطها بالصرة الأم

يلقي الصيف ويرحل تهاجر النوارس والقلق وامررب السونو ويحلو المكمل الا من الاحتلال وبعض العشق يشون أشواقهم قرب للصخرة

الصحرة صارت رمرا للحب والمنية أنت ترمو إليها وأنا كذلك قوارب تلقي وتروح، وتلوح لها  
الغيوم والمصاليح وشوارع المدينة

الصحرة أصبحت مقدسة، أن يستطيع المحتل رشم جيروته في يقلعها  
لقد شأهت في منامي، أني اثرب من بيع تعجز من وسطها، مأذ المتلق صار شعاع للام الظير  
والمعاصل . ما ريك؟

إنها إرادة الرب لا ريب

اصبح الناس ينامون حول الصحرة وتحتها ويدعون الله أن لا ينصب الماء منها ابد  
لكل الحراسين والمحتلين في تخلص، وأنا لسجل بين لورائي كل ما ينور في المنية

# هديل على مقام النوى

□ فورية المرعي \*

كذلك: قد جلست على وحدة النوح وحيدا  
تقتصر جسد الخطيئة وتغري الروح عن  
أنفاسها..  
والغيم الفسفي يتهاطل مطرا احمر  
فتسوي ورود أملك، وتصوح أضراس  
عروقك..  
عيناك تتوشلان فتلى بدموع الندم  
تفرل من وشاح الغروب رداء  
لجسد أصدائك المارقة عن نقاط حروفها..  
وتهدم على شرفة الليل، ككراشة ضلت  
ضياء فتلقها..  
وحدك كنت.. لا أحد يقبس من موقد بوحك  
جمرة..  
لسماع الألم اللاهب في الأحشاء..  
فدمك تتخللان الصمت في ترنحهما، وأنت  
تسعى  
بين صفا التوق، ومروى أوله الهتم  
بالحكايات  
الومى على زند الانتظار..  
والريح غادرت المكان..

لا نعمة من صبا تداعب وجه مرثك  
لتزيل قذى تراكم على عيون رواق  
ولا سبور تتلصص من شقوق عمتك التملئ بالالام  
وحده النجمة أماطت حمعها وتمطت توارب سجوف الظلام  
وتتمدل خيوط ضيقها ليتمنى لها قراة ما سطرته على مسعفت الليل من ترانيم وجبك  
أصغى إليك السدى جافلا يا ليتني يا ليتها

وتركت عن شعاع جوفك حكيمة يز مزمها لوله  
قنلا

كنت وبهاها قطر في أرجاء حي، تشليكت فيه أصابع العذات والأعراف جسراً، معدو عليه بلا  
اكترش، فلم تستوقفا المسافات يوماً لتسل، بأي منعطف سترو حطفا  
وبت أرقها في كل يوم وهي تتردن في مشيتها كضلة يجعلها ريف اجحة الريح، تحث انعطو  
إلى مدرستها، ورحت تبعتها بحطى ونية فلتري ظبي ريشة يزسم قسمتها بكل ألوان الطيف، ويؤملها  
لوحة مرصعة بجمال اللهفة، قصدرت شرفة روحي ليعود من تير ويظهر لا تزيه  
ممت السور وأنا فتعوض على ربها بحلة، تهدي عذوقها للريح قصدا حب وهيام  
تجاهلتي كثيرا، لكنني لم تنو عن ملاحقتها حتى أصبحت كظلها، وبث أبري من أغصان روحي  
رملما لأقدها بها حتى وقعت بشبك صيدي كرم عبث في فخ الحب  
وبعد لأي تبسمت هزقت حنن روحي عن أغصانها وتوصلت أوصالي بأموه الأمل  
التقيتها بغيمة، صمكت فارتوت شرفيني العرش من عطف لهماها الثلاثة بالروح  
وفي لقاء حير بادرتها بطلب الزواج، وحين وافقت، ترامت افكري كمبر جلمج، وهالدا أدرج  
مسافات القرار تتصغر أمامي سهوبها تلة، وأخرى تره بالامل  
باحث روحي السامعة بالعم من أين لي لأتوج زاس مليكتي يتاج يلهث بالملح والذهب ومجم حبي  
يعرؤه الحواد من ثروة تبذنت بأصابع الإهمل وعدم التأهب لمثل هذه اللحظة والتعجب لمد وجزر  
لأيام\*

رمت روحي مطية للصديق والقريب والعزيز، حتى حصلت على مال يسد رمق الحكيمة  
تزوجتها وعشا كخيلين يرتفن من تويجت السعادة رحيقا ونوب في شهيد الليالي قصدا، عز  
على المغفل اقحام مفراتها، ولك طلابم زورها  
ناجيتها وأقلب يسره وجيت فا لك وانت لي وما نحن سوى طافزين ينصهرن في بوتقة الحب،  
وعلى تسايح التوح بوزق جمدان باريش لمر نية للأنيمك من جنيد  
حييتي لقد انظنتني البور وقد قطعت على بصي وعدا لي أبني لك قصدا بين صبوات الندى  
قصرا يلق بحبك أبهي وجمل من عرش بلقيس  
لا أريد أن أقول وداعا، لأنني لن أغيب عنك عوا بل لأقول بشكل أنق انك لن تبسي عني لحظة  
وبعد، وقد عفت العزم على المبر بعدا، لا تبسي لي طبل العيال فلت لي وأنا لك مهنات بسا  
المصافات، أليس كذلك؟  
كأني رأيتها مساهمة تربو إلى المجهول بعين تراهمت زموشها بالذمع، وفم سدت مساره عن أي  
بوح مسخرة من وجوم فانبجست عن مصامت صمتها عيزة تملك بلقداع سيم  
- استقول؟

- صممتها إلى صديري طويلا وعلى ليقاق اللوزاع والشيج استعنتي مجلس روحي الموهرة بجمر  
الوداع بالكلمات التالية

"قيلتها ودموعي مرج أدمعها وقيلتي على خوف مما لعم"  
قد دقت ماء حيلة من مقلها لو صاب تريا لأحيا سالف الأمل  
ترو الي بعين الطلي مجهشة وتسمح الملل فوق الورد بالعلم"

حملت حقيتي وغادرت، بعد أن أوصت شغل ظبي وجميع أروقة حي وأنقث بالمفتاح في بهر  
حيها، وحين وصلت إلى خليج العربية رحت أسعى في منكبها حتى حصلت على عمل انخرطت فيه  
بالسمي الذوب  
مصي علم وكفي قبضة على جمر وعودي، كقليص النار وافي قلبص الألب

سخط الحباري يحاصرني بأنماذ وأشكال وأعمال مختلفة، لكنني لم أصعب إلا لليلامات التي ترقق على  
أغصان جواي فتألمها أورد روحني بالهديل  
معت سفتان كلما هفتها أو هفتني تبثي لوعة للعراق وتطلب مني المودة، فاعتذر لها بأن المال  
الذي جيبته لم يرتق إلى سدة الطموح بعد

وفجأة ماقت لي الأفكار فثني، شئت روحني لمرأها وكنت فيادي ليهني أن تطبق عليها، إنه تشبه  
حببتي بجمالها بمشيتها بالفتفتها، اجمت أفواه كل رغبة واكتعبت بالز. على تحبها توالى اللقاءات  
بعد ذلك، ثم دعنتي دلت مساه إلى مطعم فاحر وجلسنا تحت سقف تومص حومة بالصوه الأحمر  
الخالفات أم الجدران فكفت تهمين بموسيقى هانسة تعلقت إلى شغاب روحني فأوقدت قنيل عتمتها  
محصر اللبل الطعام ورجاجة حمر منكيت لي بكسر طفحت بهمسات تملكت عن مبسمها شرب أنه يبيد  
معتق، الليلة برة ولا يذيب تلوجها سوى هذا الشراب شربت الكلس الأولى دفعة واحدة، فصحبوت  
لصرخ روحني وهي تنشظى بين حبالها وعودي

وتأملت عبارات تومص على جدار صمتي، امألت في انائي، أم في المقوية أنشبت أطعارها ورحت  
تجر جرسى إلى نحرهم لا يترك مداها؟

أما الكلس الثانية، فقد سلطتني بقايا وعيي ورحت ألقنها المزيد لأغرق في نهر الفيوبة، كي لا  
أرقى وأنا يصم بلهام روحني على أوراقي حيلتي. وبعد لحر كفر وجدنتي أتملى على شرفة الصبح  
فوق سريرها

فهرت مدعوراً كي لا يرممني الصوه على مرأيا فجر تملأ التي عبر بوافد بيتها  
وبعد مدي، تلاقنا بين يدي صنعة، عفتني، ودعنتي إلى بيتها، راضتها، جملت اسم طلوله  
تنوسطها شمة كبيرة، أشعلتها على هالات ومبسمها أبصرت الشراب يتماوج في كأسها وكأسها وقيل  
أن أغرق في يده السيد، استجمعت قواي وبانزتها، بلقي مزوج وأحب زوجتي يحدون

- قالت طيبارك الله جكم، وكل ما أطلبه أن يبقى صديقين

قلت فلنلق على يد المهد وشرب سحب صداقتنا

قرعت كلسي بكلسها بقوة كانت تطيح به

- صاحت ويحك! فقد جرحت بلور كلسي، بل أوشك الكلس أن يتصدع

قلت ليكن ظنتصدع وتنشظى كل الكؤوس، أريد أن أشهد على انتصهر الدلت على الذات في  
حليات الإغواء، قولي ما تشائين البهري، اندهشي، ودعي الكلس تنشظى لئلا أعذو حموة تملأ بكلس  
الندم

قلت، لا تبالي، فالليل حين يحدو كلما تنسع لتريف الأم البشر

ودعنتها شاكراً حلقوتها.

ضاعفت جهودي في العمل، وبعد مصي أربع سدوات تكلفت غيوم الحنين على سماء غربتي  
وراحت تمطرني بوابل الشوق، وفي العام الحامس حرمت الأمر بالعودة إلى الوطن

- كلسي سميت الاتصال بها في الشهور الأخيرة \*

- وكأنها سميت كذلك \*

- كلسي سموت أو تعمتت إلا هفتها \*

- وكأنها تعمتت هي تلك \*

أصبحت في نهاية الأمر بالإنهيار وانسي عن بعدها لم أعد أطيع صبرا ففقت العزم على الرحيل  
والعودة إلى الحبية تسحبي هو أجنس جنة تشابكت فيها حيوط الحنين والشوق مع حيوط الشك والعبرة،  
الحب والكراهية، الملل، الندم. وهست لروحي ببيعة تبا لي، كيف استطاعت أسوار العربة أن تكبيني  
وتعويبي للساي بها، وتهتد بالغمس مدينة

يا فينتي

يا ليتها

ذهبت جرداءت المسعر ، اشترت لها هياجا بلرة تلويق بها، صنعتت لى علم الطفرة وقررت ألا  
اتصل بها، احببت ان افلجتها

وصلت مساءً، بات يبعس اسرع من خطواتي، فحقت باب البيت كل معتماً، وصلت المصباح في  
ارجائه، تنقعت الغرف والشرفات فلم أجد لها أثراً، افلاسي عيلار الارباك أن البيت مهجور من زمن  
طويل، فتذكرت في آخر اتصال بها انها تقيم في دار أهلها

نحلت إلى غرفة النوم، وصعت حقاني، تحلقت من ثياب المسعر، استوقفتني الدهشة أمام المشجب،  
اد وجدت بوجامتي معلقة عليه، وحين مددت يدي لأتلمسها، هزت عنها هراثة اجعلني، وتلعت حركتها،  
في مقعها تحط على حراة ثيابي، اقربت منها، فتحنتها، وحت ثيابي محطه على عمود الانتظار، تلمستها  
لامنحها روح وجودي وحركتها فاهترت وترقصت، فلمست ان الحياة دبت في سجيها

اقربت من حراقتها، همت بفتحها، لكن كفي تحجرت على المقاح، فساءلت في سري

- هل تكبريت اصابعي بلملمس المقاح - ام ثلثت مع الاصبع كلها ؟

- أم ان صورتها التي تهيكلت بيني وبين حراقتها سريلتني بخشوع بالاً لقمم بوايتها؟

- كلن صورتها انجسم من رحم الصمت تلحاً

- اتقتل عني بين الثياب وتنمي باني هراثة تلوب على اغصان الإياب بين واد العطف ولامات  
النسي؟

تسمرت في مكاني لا الوي على حلن يشعي غليل حيرتي، فكليت الدهشة والخشوع والندم والحرر،  
والعرج تطوقني بلارعا وتلقي بي على هراثة كومة من هيل

بين الوعي واللاوعي بين النوم والالتوم هل ثمة حامة تربصت لتدوير الشجار الحام في ملكوت  
ذهباتي؟

هل نوتته أنامل الذاكرة

ام أنه تلاشي كلهوة في رحي التميز؟

ام

ام ؟

تمسلت إلى عيسى حيوط صياح عن مملرب اللاندة، حاولت النهوض، لكن عبق الشوق الملق على  
فراشي يخويني للدم أكثر

غمزتي بسمة صحت بشذي قهولتها، فحدثت نفسي أنني ما زلت لحلم

وأصحت السمع إلى ترقيم -كرتني بهديل صوتها، فدعرت إيدنا الصوت أكثر، وركعت بمحارب  
الغيبوبة في صلاة، لم أع عند ركعتها

افقت ورامسي تطوقه يداها، ألساني غارق في كهف سميتي أم جمدي ثلاثي، ام انها حقيقة انبثقت  
أمامي مع هالات العجز النسي؟ هصت كلامجنون مدوياً حبيبتني - فرددت الجمران مصداً صرحتني  
صممها كلامجنون إلى صدري وصممتي فذايت تلوج تهنجت على صرور دهشتي قبل مراها ثم  
محبتي من يدي وتوتمها كطليم يرتو لصروع محبتها جلسا على لريكة في المطبخ العابق بأشده  
القهوة بذات أرشف القهوة وعينها ترتجها بخذر، ترى باي موال واي عقلب سنبدا؟

لكنني العتبت تشرب قهولتها وترمقي بصمت، تفصل بين رشفة وأخرى ابتساماً تصبح بالدهشة

بأدتها بوجل

- احببت ان افلجتك - لم اهتف لك، وصلفت متأخراً ولكن، كيف علمت بوصولي ومن أينك؟

كأي الان اصعي إلى روعي وهي تعنتني وتوبيبي هذا وقت للتسلول؟ فالتزمت الصمت ربو إليها  
في شدة وفطر بجابها

تثاغت تمطت وقسمت قلقة

- لم يلقى بيا الوصول عن فائق، بل جامعي عن جنتي

- جنتك ؟

- نعم وهي التي أيقظتني لأعبر ربح الفناء بأشياء كهوتنا الصباحية  
تزعج عنها إلى شئت أو انكرها بلحزرم، وفيها في كلا الحالتين سحتقهما  
فهي التي مرقت كعقلها لتصمد جراح قلبي النارف في نهر غيلبك وهي التي انسلت من رموم  
جسدها روحاً تهدهد وجدي، وتزهر أشلاء روعي بترائيل لا يترك سرها الاي  
- ريادة الجدة الأولى العلم الأول للعباب

زارتني وأنا في غمرة الحرر على غيلبك، دهلت من مشهدها وهي مكللة بأوراق الشجر، مسحت  
جبيني بكفها، قلتي وبخزني بالكلام، لا تحافي أنا جنتك

لم انبئ بكلمة، لكنها قوت الحزن والذهشة تتحزرن من عيني، فمستك بيدي، وراحت تلطف بي  
على صهوة الريح من ربوة لاحرى، المصلحت تمتد أمام عيني بلا نهاية، شأنت بحاراً وأنهاراً، لم  
اشاهد كائنات حية سوى الأشجار وامرغ الطيور، وحين نجست بالجويع والطمش، قلنتي إلى كوخ  
ومط غبة جمراته وسقته من أغصان الأشجار، افترشت الأرض، فجلست أمامها، سألها  
- كيف تتبرين امرك وحيدة في الكون الفصيح؟

- لست وحيدة، شافري روعي ليحدث عن طعام لقد تأخر لكنه سيعود، هو لا يستطيع الحياة  
ببوسى، وما كذلك

- ريادة الجدة الثانية، العلم الثلي للعباب

كثني كنت اتبعها على مروج الروى ليلاً وفي النهار قوب الي رشيدي، كل ما استطعت التقاطه  
من جسد الحكمة، هو ارتحالي على براق العلم وحيدة على مدى علم كامل

مرت سبعة أيام من بداية العام الثاني، عنت وحيدة تأمل الصمت وكووين بيده الطافحة بالوجد  
بالفسفد بالأرق والمزهر قلت والوجد يعزقني بمد هسهه فيتها الجنة أيتك تكين، افترشت تنهيدة،  
والثعبت باخري، وتوسست هولمن الليلة الثامنة، ورغم إيقاع الصبح برأسى، انسرب الي صوت كس  
يقعاع أقوى، بهست لاستطلاع الأمر، ود بالجنة تشيكل أسامي بقامة ملوينة وعليها ثياب من الجلد،  
أومات لي براسها، هزحت، مثل لي زدها وألقت بأصبعها الطيفة الحشة على كفي

حلقت وبها على صهوة الريح، تراءى لي العيم يزرم زده من ثور الجوم اللاهثة بالبور،  
مندت يدي لأقطف منها قبعة ارط بها شعاع دهشتي، واد بي أمام هوة كهف يشاطي بحرأ، تنلظلم  
عليه الأمواج يهرب الزراد اليه ليضل وجوه الزبوم المنقوشة على السفف والعيطلن، قلنتي الجدة الي  
أصاقله عبر ممرات لولبية انفرجت على صحرة واسعة، ارصها معروشة بالجلود وحيطها مزرانة  
بأشكال محتلفة من العرو، وعليها ارباك قنت من صحر يجلها قطع من فرو، اجلمنتي عليها، اتبعنت  
عري مرستها قدم الصوس، فلتجوس عه اللهيب، اعتت وجبة من شواء، قمتها لي، انهيث طعمني،  
داهمني العاصي قمتت على الأريكة نثرنتي بالفر و فمستلمت للزوم

هكك بدات اروض نصي على حيلة الكهوف، أو ربما يا الواقع يترويصي رغم أنفي

عد طلقه كل فجر ياطفي رحم الارض آلاف بين يدي الشمس بكنة تسبح للشروق بانتهال وعد  
المياه أقطب من العروب ياقوت سمه وانظما بحبل صمتي الهامة بين عالمين من وعي ولا وعي  
تابعت الطواب من كهف الي كهف وانجيت نصي عن عالم مادل كاه لوحة حية تروح عن روحانية  
العصر الحجري، وحلصت تلك التي تنبص بروح فنية وقد تربيت فرسوم المقسة للعرلال والثبران  
والجباد الصعيرة والصنابيين المتكررين على هيئة حيوانات مع راسهم، وهي مصورة بدقة فائقة  
ومهرة رفيعة في جوف الارض الصلست

وكما تغلغل فيها باحث لي الرسوم والمشاهد المذهلة عن العلاقة الوثقى بين الإنسان والحيوان  
الشبيه بالإله المسي

وددت يوم امسوقنتي مشهد طليور من البشر هلئت حلف صحرة ارمقه عن بعد، كانوا يرتدون  
البعة جلدية

سألت الجدة: هل يوجد قرن لدخل الكهوف؟

أقلنتي بأنهم يتراصرون لاداء طقس ديني داخل كهف كبير، انه ميقلت الحج

## - الحج -

سألت جنتي إلى اتجاه بحر ، لاحت ظهرها وانصبت حلقها عبر ممر رطب ، وبعد بصصة أمطار توقفت وسط سابعة تتدفق عنها ألأه الروعة وحين هممت بالزوال بالزني الجدة انه مكلى مخصص للقرص والعاء تتم فيه الطقوس بمشاركة الحوافل وفق نظام سحري يفصل عن العالم الديوي وفي بهجة المطالب نقشتها

- جنتي اني اشعر بالحنين لمصارب بيتي

- قالت أندرس كم ليئت بكهفي\*

فأعربت عن جهلي بإيماءة

فالتفتي بعد تلك إلى جدتي ، اشارت بيدها اليه ، قسمعت مشدوه امام دوائر متصلة ببعضها وبداحل كل منها سبعة خطوط ، وحين احصيتها أدركت اني في آخر يوم من عام مصي معها

ودعنتي و هنتني قطعاً من العرو قفلة

- تذكرني بها تمسكك الدماء وتسربل انغليك بحق الصبر الحافي بين طيبتها ريشاً يعود ورجك

فهمست في سري بدهول ، يا الهي كيف عرفت بخوبه رغم اني لم أهنس بحرف عنه وعي<sup>١٢</sup>

زيارة الجدة الثالثة - العالم الثالث للخيال

مررت برقاً تطاربت فيه عاماً آخر ، وخرجت منه حافية الروح أمشط اهداب الحكايا ، فتوغل بي من شجن إلى شجن

هرعت إلى البيت ، أتمعت نارا ، ثثرت عليها قبضة من بحور وابتهلت لله بمدركي تبطل الجدة ريلزتها

مصمت عشرة ايام ولما تلت فشكرت الله وأدركت بانه قد تقبل بذري وفي الليلة الحامسة عشرة ، داهمتني الجدة كعادتها ، فصرحت بها بلا وعي ، إلى أين ستصير بي هذه المرة

اقتسمت بهنو و اجفنتي ، أنا جنتك (بنلوب) سر عي فالمركب بالتظار يا ، إن لم يجد من يمنعه فيه يمتلطي الموج ويهرب ، هيا لأطوب بك إلى عالم لم تشهده من قبل

جلست بقربها ، ابهرني جمالها ، بياضها رزقة عيبيها اللتين توصل ببريق لاهت ككثما فيرورتن فتكا من قبة السماء وجسدها الزامح بالاثوثة يستره ثوب وردي ، ووشاح مسنول على راسها يمتد إلى كعبيها

سرى بما المركب على سكة معبدة بالأمواج ، وتوقفا عند الشلطي ، كال العديد من الحراس في استقبالنا مررنا عبرهم إلى قصر يعمر على تلة تسوره الفلغف ومساكن واسعة من الحدائق ، اخذتني إلى جناح الصيوف ، وبعد امتزاجه دعنتي إلى مائدة معمة بأصناف الطعام والشراب وبعد ايام من الراحة بدأت تصحبي كل يوم إلى شرفة الغروب وتسو - على مسامحي تفصيل قصتها المؤلمة التي

تجرت الصبر هيها على مدى عشرين عاماً

وكانت فلقحة الحديث اسم زوجها وحيبيها أوديسيوس الذي بذلته الحب والإخلاص حتى الرمح الأخير

وعن ابها (تليماك) الذي تزعزع بين بيتها بيتاً رغم وجود والده على قيد الحياة وعن المرافة التي كابنتيه من جور الحطاب الذين ستمروا في ساحة قصرها ليخطبوا ودها ، ويخروها بكل وقاحة أن

أوديسيوس أصبح في عدا الأموات وعليها أن تتخلى عنهم زوجها يومضها عنه

وحذنتني بمראה كيف استلبوا الماوشي والمحاصيل ولم يتركوا لها ولا لابنها الوحيد شيئاً من ثروة زوجها

وكيف بقيت على مدى عشرين عاماً تتمتع من حياوط الأمل قصائد لموتته

وفي ختام أحاديثها التي امتدت على مدار عام تصرعت بختها وشكر للآلهة التي فقتتها من براثن الأعداء وعودة أوديسيوس حياً إليها ، وعلى اجتماع شملهما بعد معقلة طويلة دامت عشرين عاماً

صرحت بلا وعي عشرين عاماً؟

- زيارة الجدة الرابعة ، العالم الرابع

لم أفرع ولم أصطرب لزيارتها هذه المرة، بل احسنت بالخشوع اد العتيها تصلي العجر، وبعد ان انتهت صلاتها، تقدمت حوي بكل هدوء، وطبعت على جيبتي قبلة، ومسحت وجنتي بيدها قذلة هيا توصني وصلي العجر لأطوف معك الى الاراضي المقدسة وبعد ان تمثلت لطفها، أصبحت لصهيل حصار حلف بوابة الروى اردفتني خلفها على صهيته، وصفا الى الكعبة فأمسكت بيدي في طواف انتهى الى ربوة طلل على موقع كل لها الريادة فيه للسعي بين القصا والمزوي، وجلسا نستغل بهجة غيمة وراحت تشرح لي مشيرة بيدها الى الموقع الذي تركها فيه ير اهير وحيدة مع طفلها بصهيل حيث لا ماء ولا طعام ولا سكن ولا شجرة تكون متكا لها، فقبضت عن جوفها اسراب الاكئين ابتهالات خلقت بحر خلقها وبين التصرع والقنوط انبجس عن صرع الأرض نهر، زمزمته وشربت منه حتى ارتوت شر يبيها العربي

اقتربت من الماء، توسلت وركعت للحلق مسيخة ومؤمنة بقوله المقدس موجعلنا من الماء كل شيء حي.

وقعت عن بعد اطلال الجدة هاجر وأرسم لها صورة في ذاكرتي عن معقاة لا يستطيع مخلوق ان يعتملها غير ها، كتبت ثيلها طويلة مصفاصة ورأسها تشره ملامة بيساه، ووجهها يطلع بنور لم أشهده على وجوه البهذات الثلاث اللواتي سبقها

احسبت منها شهورا طويلة، وجد صلاة العشاء من كل يوم، كل الليل يمرج لنا من قبلة قبهست ضياء يهتدي بوجهها هتوج بوح الجدة بتعاصيل قصتها منذ ان شاربت ارض مصر حتى وقوعها رهوة بلقيذ الاغتراب والوحشة والوحدة حتى استقر اراها في شعب مكة التي أصبحت قبلة للمسلمين يؤمها البشر من كل اصقاع الدنيا ويشربون من ماء زمزمها

هست لوداعها، فملقتني علق أم روم، ورونتني بقاء من ماء زمزم، هرجوتها في تدعوي لزيارتها في كل عام ودعيتها مغربة عن سعادتني بلقائها وبأن العلم الذي قضيت به معها لم اشعر فيه بالملل أو الضام وتسميت في مزي أن يمدد الى اعوام احر ريرة الجدة الحامسة - العلم الحامس

فصيرب الي من باقة الروى صوت عرفته والفته منذ طفولتي، فهست قبل ان تنادي بي، شرحت لها بوابة اللقاء والقيت بهضي عليها فلهجت بدهاءات تحلفط الذموع انها جدتي لامي، احصنتكني وعدت بين احصتها الي مر بجمع الطفولة فتهلت على وجه اللقاهات كخريف، ورحلت لقاها مع انها بعيون قضي، فهي التي كتبت نقف الي جلتني ادا ما منيتي صر من حد افراء العائلة، وهي التي تعفني بطعمي وتطوف بي الى ريرة الاقارب والجوار والى الحقول الغريبة والبعيدة، اهد الحصار الداني والصدر الحبور الذي يتدفق بعنق يوارى حبل امي، ربما يعوقه احيقا، فتحث له صدرتي وما يفعو عليه من الي، صراحتها بحبي لزوجي وما اعقبه من مرارة غيلة، بكيت بين يديها واهزعت انهار عيني على صدرها، فأمسكتني، وأمسك مسكت في شرح طويل لمعدلة النساء في كل عصر سمعت عنه وعاصرته وعن معقاتها التي لم أسمع عنها حين كانت تعيش على ارض تركنتي عليها ومصت وحين ارتت لحظة الرضاع طميت على وجهي عشرات القبل وجعلت دموعي، فتشترج صوتي بكلمات فاستجبت بحمكتها وحبرتها

جدتي ما العمل، ماذا افعل الا وقد شارفت نهاية العام الحامس على غيلها؟ تهبت صابت برأسها وامسكت بعر رست به دائرة صغيرة على الارض ثم ابتعدت عني بصعة امتار ورميت دائرة كبيرة حولي فكمسرت في وسطها مشكلة سررة لها، ذهبت، تركعت وصراحت بها - جدتي، لا تركيني لوحدي وبينما بدأت تتلاشى عن خاطري، لججل صوتها في فصاتي قاذلة وسعي دائرة الفكرة تصيق نواير العقيل وتتلاشى بها وأصغيت لصهيل آخر وصية ودها الصدي

أهدي الي بيتك قد عدا روجك احتضنيه واغري له كي تنسج دائرة الحب - جدتي  
- وسعي الدائرة لتغدو بجماع المدى.

# هيلانة غسطين

## سيدة جديدة في حياة جبران خليل جبران

— يوسف عبد الأحد \*

لكتشف هذه السيدة ابراهيم ناصير  
مسويديان (١) اثر تعرفه عليها عندما دعا  
مجموعه من الانباء لتأسيس "نقوة ثقافية  
عربية" في لوس انجلوس عام ١٩٦٤ على  
غرار "الرابطه القلمية".

دعيت هيلانة الى هذا الاجتماع بناءً على  
طلب احد الانباء وقال انها كانت صديقة جبران  
خليل جبران أثناء اقامتها في نيويورك وفي  
هوزتها مجموعة رسائل من جبران.

من هي هيلانة غسطين \*

والدها الشيخ جريس غسطين يقطاني من  
بلدة بزيدين العتيق في لبنان والدتها تقلا مكرزل  
تسقيفة الصحافي نهموم مكرزل صاحب جريدة  
"الهدى" تلقت علومها في بيروت ثم هاجرت  
الى مدينة نيويورك سنة ١٩١٧ وتابعت  
دراساتها في إحدى جامعاتها ثم عينت مديرة  
لأحد مستشفيات المكفوفين، وكانت تجيد ثلاث  
لغات العربية والفرنسية والإنكليزية.

دعيت "نقوة الثقافية العربية" هيلانة لحضور  
اجتماع خاص في مكتب جريدة "الهدى" في نيويورك  
وتلك لبحث أوضاع المجاعة في بيل شاة الحرب  
العالمية الأولى ولجمع التبرعات الإنسانية والبحرية  
وتوزيعها على من هم في حاجة للمساعدة المدنية،  
طلبت هيلانة الدعوة وحضر الاجتماع جبران خليل  
جبران ومجموعة من الزعماء والأعيان المهاجرين  
وكل الاجتماع بلحماً لثقافية وبعد انتهائه قالت  
هيلانة

— نغتم إلي جبراني وعرفني بنفسه ودعاني  
لزيارة محضره فطلب له أن أذهب فليكن فارغ  
سأذهب معه أن يار تقي، لأن فليكن كل أخت ل هيلانة  
هي القريية والأدب

سورة هيلانة في شكلها جبران  
"من" لصاحبها نهموم مكرزل رئيس "نقوة" وجمعت  
تخصص اجتماعات "عصية الأدب" التي اسمها  
فليكن فارغ.

لم يستمر عملها في الجريدة طويلاً لأنها  
أحبت أن تكون مطبعة في إحدى الفلار من الحاصة  
في حي بر وكين بمدينة نيويورك، ويجب في مهمة  
التعليم حتى تقاعدت وانقلب إلى مدرسة لوس  
انجلوس واستقرت فيها

\* مؤرخة ودارس في تاريخ الكتب، من سورية.

في حيلة جبرائيل حائل جبران

يهوى الحياة وفي الحالين يكتب

فإن بدا جامداً والصمت بمنكه

فقلوا عليه صلاة الحب بصطرب"

كما اهداها كنية ثلثاته وهي الاجنحة المنكسرة  
ودمعة وابتناسية والارواح المسمومة في بداية تعلمه  
معها وكتب على كل كتاب اهداء حصصاً بغير ان نذل  
على نكله

١- اهداء الاجنحة المنكسرة "يا هائلة ترجمي معي  
على سلمي كرامة وإذا رجعت إلى بيروت انثري  
الآثار على قبرها ثم انكريني"  
٢- اهداء دمعة وابتناسية "هذه اول نصبة انبثت  
لنثالي فانتظري إليها في لياليك وانكريني ثم  
انكري - ١٩٢٢"

٣- اهداء الأرواح المسمومة "الروح التي تنمرد هي  
الروح التي تمثل الله الامتثال لله هو التمرد على  
ما صغر في الدنيا وساكنته غير أن الامتثال لله  
هو أن نقول الحق ونفعل الحق ونكون حقاً  
بنفوسنا جبران - ١٩٢٢"

عشر رسائل بخط جبران إلى هائلة

احب هائلة الى ابراهيم ناصر سويدان حسن  
رسائل اصلية بخط جبران قبل وقتها عام ١٩٧٦  
مع هاجين المهور الخفنية الحمراء الصببية التي كل  
يستعملها جبران

ويظهر ان اول رسالة كتبها جبران إليها مؤرخه  
في ٢٠ / ١ / ١٩٢٤ كذلك نول برقية أرسلها إليها  
باللغة الانكليزية من بوسطن مؤرخه في ٥ / ٩ /  
١٩٢٣ وهذا نصها بالعربية

"الرجوك ان تأتي إلي هذه الليلة أو مغارتي  
بلفاف"

النص الإنكليزي:

Helen Gestre

Please come and see me to night or telephone

أسماء النمام في حيلة جبران

- ١- جورجين بيبوتي تكوره بمبع سنوات
- ٢- حلا الصلح هي سلمي كرامة، تكوره بمس
- ٣- منطقة ثابت، تكوره بخمس عشرة سنة
- ٤- ماري هاسكل، تكوره بمس سنوات
- ٥- ميشلين، تكوره ببسعة أشهر
- ٦- شارلوت تيار
- ٧- ماري قهوجي تكوره بأربع سنوات

رأت صومعة برهة طيكن وكل منحنيل  
نعيمه حاصراً واعبد لهم المهور العربية قتي  
حبها جبران وسكبها في هاجين جبران الخشبية  
الحمراء الصبوبة

سألها جبران في تكتب له قائمة بأسماء من  
تعرفهم في بيروت ومن لبنان من وجهاء ورجال  
دبس لينولوا توريع للمساعدات لمخفيه قتي  
سئسل إليهم ففعلت ذلك

في هذا اللقاء احبت هائلة جبران وأحبها  
محبة صداقه حوية اذبية بريهة

كل جبران يظهر إلى هائلة نظرة اعجاب  
واحترام وتقدير لبل أخلاقها وجرانها الأدبية  
وموافها الخطابية واشترافها في النهضة الأدبية  
هي لبس وصلته باباء النهضة أمثال سليمان  
النماني وأمين الربحتي وفتكن فزع ونيرهم

بعد هذا اللقاء أصبحت هائلة من اقرب  
الناس إلى جبران وكفت تزوره في محترفه وكل  
بصطحها معه في زيارات هامة وعمر هذه  
الصداقه الحميمة بقل ان سقل الماطية الحارة

كانت هائلة تحول امتداحه للروح ولكل  
يبدو أنه صمم على عمم الزواج بأي فتاة لأنه  
يحب ان الزواج هو قيد يحذ من تكوره وقته،  
واهداها صورته ويدها يهدير النيشن

"هذه" شوق بتناول القهوة في نه فاف جبران

- الأول (ص ٤٧ - ٥٠ - ٨٠)  
 ١٧ - مملكة الحبال - عثمان شامك -  
 مقالات احداها - مطبعة النهضة -  
 مصر  
 ١٨ ١٩٢٨ - معجم المطبوعات العربية المصرية  
 يوسف الدين مركيس  
 ١٩ ١٩٢٩ - تاريخ التجارة السورية في المهاجر  
 الأمير كيه - مع معجم لفيليب حتي  
 في سياق الهجرة - الجزء الأول -  
 صلوم مكريل - نيويورك  
 ٢٠ - دولة الابد واليهي - عصر ابو  
 النضر - ص (١١٤ - ١١٦)  
 ٢١ - وحي الكروبي - الياس صباغ -  
 بوسطن - المطبعة السورية  
 ٢٢ ١٩٣٣ - مساهمة قبائل الريثي - الصلاة  
 علي قبر جبريل ص (٢٥ - ٢٧)  
 مطبعة الكشف - بيروت  
 ٢٣ ١٩٣٤ - وحي الاعدى - جبريل العرب ص  
 (١٠٥ - ١٠٧) بوسن ايرين  
 ٢٤ - قاموس العلم - الجزء الأول - هنا  
 ابي راشد  
 ٢٥ ١٩٣٦ - رسالة المنبر الى الشرق العربي -  
 فيليكس فارس ص (٩٩ - ١٤٧)  
 و (١٥٣ - ٢٢٥) الاسكندرية  
 ٢٦ ١٩٣٨ - لغز البني في العرب المشرقيين -  
 انيس نصر - الجزء الأول - صفحة  
 (٩٠) حلب  
 ٢٧ ١٩٤٣ - الفكر العربي الحديث - ريف  
 شعري - ص (٢٦٢ - ٢٦٤) دار  
 المكتوب  
 ٢٨ ١٩٤٤ - في المراه الجديد - الدكتور محمد  
 منقور - القاهرة  
 ٢٩ ١٩٤٥ - رولط الفكر والروح بين العرب  
 والفرجة - الياس ابو شبكة - دار  
 المكتوب  
 ٣٠ - ايليا ابو ماضي والحركة الأدبية في  
 المهجر - تجدة صفوة - بعلبك  
 ٣١ ١٩٤٦ - الناطقون بالحد في امريكا - بظه  
 الى العربية يعقوب العودات - القدس  
 - فلسطين  
 ٣٢ - محلات دل الهلال - ص (٥١) و  
 (١٧٨)  
 ٣٣ ١٩٤٧ - تاريخ بشلبي وصليما - امطفان  
 النيشلاني - مطبعة فاصل وجميل  
 ص (٥٢٤ - ٥٢٦)  
 ٣٤ - قلب لبلى - امين الريحاني -  
 صابر وريحاني  
 ٣٥ - المهاجرة اللبنانية - ميشال شيلي -  
 المطبعة الكاثوليكية  
 ٣٦ ١٩٤٨ - محاصرات الدوة للنبافة السدة

- ٨ - ماري حوري نكزه ينسج سنوات  
 ٩ - مي ربنقة نكزه بتلات سنوات  
 ١٠ - غنريد بلري  
 ١١ - بريرة يقع  
 ١٢ - ماري بوس  
 ١٣ - هولاة عسطين  
 الكتب التي تناولت جبريل بالبحث  
 ١ ١٨٦٥ - غايه الحق - فرانميس مرائش -  
 الطبعة الثالثة - حلب  
 ٢ ١٩٠٥ - تاريخ سورية - المطران يوسف  
 النديم - المجلد (٧ و ٨) بيروت  
 ٣ ١٩١١ - ديوان نكزار الماضي - ايليا ابو  
 ماضي - معجم الديوان بظم جبريل -  
 مصر  
 ٤ ١٩١١ - مهاجرة السوريين بين العهد العثماني  
 والعهود الحاضر - فيليب حتي -  
 نيويورك  
 ٥ - معجم المطبوعات العربية المصرية  
 (١ و ٢ ح) يوسف ثوان مركيس -  
 القاهرة  
 ٦ ١٩٢٢ - انطونيوس النيشلاني - فيليب حتي  
 - نيويورك  
 ٧ - ما وراء البحر - ثوابل الفرقي -  
 القاهرة  
 ٨ - تراجم مشاهير الشرق في القرن  
 التاسع عشر - جرجي زيدان -  
 القاهرة  
 ٩ - سمر الشعر - رفائيل بطي - بعلبك  
 ص  
 (١٩٦ - ١٩٣)  
 ١٠ ١٩٢٣ - السموات المصرية - عبد الحميد  
 حمدي - بعلبك - الجزء الأول ص  
 (٥)  
 ١١ - لاجريال - ميخائيل بعمه - ط اولى  
 - القاهرة  
 ١٢ - انطونيوس العلم - هنا ابي راشد -  
 المجلد الأول - ص (١٢ - ١٣)  
 ١٣ ١٩٢٤ - في علم الانب - الكتبه والنسر -  
 جمع محمد محمد زكي الدين -  
 مطبعة المحروبه - مصر  
 ١٤ ١٩٢٥ - مشاهير العالم الجديد - فؤاد صروف  
 مكتبة العرب القاهرة  
 ١٥ ١٩٢٦ - الادب العربية في القرن التاسع  
 عشر والربع الاول من القرن  
 العشرين - الاب لويس شميخو -  
 المطبعة الكاثوليكية  
 ١٦ ١٩٢٧ - جامع التصانيف - يوسف مركيس  
 - مكتبة مركيس القاهرة - الجزء

في حلة جبران خليل جبران

- الجوية - الجزء الأول - بطوط  
العواد الملعب بد القوي الملعب -  
دار الزحني  
٥٦ - كلف الألب صبري الاشتر ويهم  
الحمص - ص (١٧٥ - ١٧٩)  
٥٧ - مصادر الترابه الانبييه - الجزء  
الثاني - يوسف امعد داغر -  
منشورات أهل الظم بيروت ص  
(٢٥٣ - ٢٦١)  
٥٨ - رسائل غور مشورة بشي معهد  
الحكمه في ايام جبران  
٥٩ - تلويح بشري او مينة المعتمين -  
فرانسيس رحمة الخوري - الجزء  
الأول - صين ياولو - البراريل  
٦٠ - نواف على الشرق والعرب -  
جوزيف بامسولا - ص (١٤٧ -  
١٧٤) دار النشر للحمص  
بيروت  
٦١ - تاريخ باب اللغة العربية - جرجي  
زيغل - الجزء الرابع - دار الهلال  
القاهرة  
٦٢ - دراسات انبييه - احمد زكي ابو  
شادي - القاهرة ص (٢٧ - ٧٩) و  
(٢٧٠)  
٦٣ - شعراء الزايله القلميه - د. نادرة  
الصراج - دار المعارف - مصر  
٦٤ - انساب وابناؤ العرب الميركيه  
- جورج صيدح - دار العلم للملايين  
(ط ثالثة)  
٦٥ - محاضرات عن الحركة الأدبية في  
حلب (١٨٠٠ - ١٩٥٠) سامي  
الكويالي - معهد للدراسات العربية -  
مصر  
٦٦ - الفصحى في لبنان - سهيل انريس -  
معهد الدراسات العربية العالمية  
٦٧ - معجم المؤلفين الجزء الثالث - عمر  
رضا كحالة - مطبعة النوري  
٦٨ - العربال - ميخائيل نعيمة - دار  
المعروف - القاهرة  
٦٩ - الشعر العربي في المهجر - محمد  
يوسف نجم واحسان عباس - دار  
مبارك  
١/٦٩ - حول كلب ظهرت - جورج  
غريب - دار الانكسار بيروت ص  
٢٢١ - ٢٢٨  
٧٠ - الشعر العربي في المهجر - محمد  
عبد القسي حصن - القاهرة  
٧١ - ايليا ابو مصي عيسى الناعوري  
بيروت  
٧٢ - ادب المهجر - عيسى الناعوري -  
دار المعارف - مصر

- (٢) العدد ١٠ و ١١  
١٤٤ ٣٧ - الرمية في الانب العربي الحديث  
- الطوفان عظمى كرم - دار الفتح  
١٥٥ ٣٨ - في موطى جبران خليل جبران -  
محي الدين رصا - القاهرة ص  
(١٩٢)  
٣٩ - مجلة الهلال فبراير ١٩٥٠ -  
حذني جبران علم ميخائيل نعيمة ص  
(٢٤ - ٢٧)  
١٩٥٢ ٤٠ - الرجل بوجهه ادبه اعلامه قديما  
وحديثا - منير وهيبه الشارن -  
حريصا لبنان ص ٢٧٠  
٤١ - الانبهاث الانبييه في العالم العربي  
الحديث - انيس الخوري المقدسي -  
بيروت  
٤٢ - الفصحى في الانب العربي الحديث في  
لبنان حتى الحرب العظمى - د  
محمد يوسف نجم - القاهرة ص  
(١٢١ - ١٢٣) و (٢٦٢ - ٢٧٧)  
٤٣ - محاللات حديه على انسا المعاصر -  
رفائيل نخلة - حلب  
١٩٥٣ ٤٤ - بين المصنع والاكسز - سامي  
عازر - بريس ابرين الارحيس ص  
(١٠٤ - ١٣٢) بعنوان جبران في  
آله الأرض  
٤٥ - تاريخ الادب العربي - حنا الفخوري  
- لمطبعة البوليمية ص (١١١٤ -  
١١١٧)  
١٩٥٤ ٤٦ - لبيل الشاعر - صلاح لهكي - دار  
الحمص - بيروت  
٤٧ - جند ودماء - هارون عيود - دار  
الثقافة - بيروت ص (٦٧ - ١٤٠)  
٤٨ - ايليا ابو ماضي - زهير مبرز -  
دار البصلة - دمشق  
٤٩ - رسائل مي زيادة - دار بيروت  
٥٠ - اعلام الألب والى - الجزء الأول -  
ادهم الجندي ص ١٥٦  
٥١ - في الألب الحديث - عمر القاسمي  
- القاهرة  
٥٢ - عصاميون عظماء من الشرق  
والغرب - (كف الهلال) انور محمد  
فريد ابو حديد - ص (٩٣ - ١١٠)  
بم علم الفضيل  
١٩٥٥ ٥٣ - الشعر العربي في المهجر - محمد  
عبد القسي حصن - القاهرة ص  
(١٧١ - ١٧٨)  
٥٤ - الشعر العربي في المهجر الأمريكي  
وبمع تيب - دار الزحني  
بيروت  
١٩٥٦ ٥٥ - الناطقون بالمعد في اميركا

- الريحاني ص (٧) رسائل الانبياء اليه  
- دار الريحاني - بيروت  
٩٤ - الابد العربي في المهجر - نهاد  
شويخ - مطبعة الفرج حصص -  
(كرايس)  
٩٥ - التعلق على السماع في ما هو  
الغرياق - احمد فارس الشدياق -  
دار مكتبة الحياة - بيروت  
٩٦ - نساء من الشرق والغرب - عيسى  
الساعوري - منشورات عويدات -  
بيروت (ص ٧٠ - ٨٤)  
٩٧ - رواد النهضة الحديثة - هارون  
عجود - دار الثقافة - بيروت  
٩٨ - شعر المهجر - كمال نكست - الدار  
المصرية  
٩٩ - قصص في الادب العربي الحديث -  
د محمد يوسف نجم - دار الثقافة  
بيروت ص (١٤٩ - ١٤٨) و (٢٨٣ -  
٢٩٩)  
١٠٠ - التجديد في شعر المهجر - النوس  
بلاد - دار الثقافة - مصر  
١٠١ - الفصول - عباس محمود العقاد -  
دار الكتاب العربي - بيروت  
١٠٢ - الفكر العربي في منه سة - بشر  
الجمعة الاميركيه - بيروت  
١٠٣ - علام من لبنان والشرق - سلسلة  
الموسوع في الادب العربي - جورج  
غريب - ص (١٢٩ - ١٢٤)  
١٠٤ - ظهور وتطور الادب العربي في  
المهجر الاميركي - وديع رشيد  
الخوري - دار الريحاني  
١٠٤ - حواضر في الادب - موسى  
سليمان - دار الكتاب اللبناني -  
بيروت  
ص (٦١ - ٦٦)  
١٠٥ - مقدمة للشعر العربي - انوفيس -  
دار المعاد  
١٠٦ - ميخائيل نجمة بين قزنيه وعلا فيه  
كعدي فرهود كعدي  
١٠٧ - بيوان نصر سمبل - مهن ياولو  
البرازيل - قصيدة بعنوان (بكري  
جبران) ص ١٣٠  
١٠٨ - المعقد في الفرامة - الجزء الثالث  
مؤسسة ندراس ص (٢٤١ -  
٢٤٩)  
١٠٩ - الموسوعة العربية المعاصرة -  
محمد شفيق غريبال ط ثابثة (ص  
٦١١ - مصر  
١١٠ - الشعر القومي في المهجر الجنوبي  
الذكورة عزيزة مريون - ط ثابثة  
دار الفكر دمشق

- ٧٣ - رسل اصين الريحاني - بيروت  
ريحاني - ص (١٧٥)  
٧٤ - الاجامات الانسية في العالم العربي  
الصديق - انيس الخوري المقصبي -  
دار العلم للملايين - بيروت  
٧٥ - الكلمة للعربية في المهجر - الفرد  
خوري - دار الريحاني - بيروت  
٧٦ - المسجد في اللغة والادب والعلوم -  
المطبعة الكاثوليكية - بيروت  
٧٧ - ابريل - ميخائيل نجمة - دار  
صاندر - بيروت  
٧٨ - مجنون ومجنون - مارون عيود  
- دار الثقافة بيروت - ص (٢٠٠ -  
٢١٤)  
٧٩ - الادب العربي في اثر الدارسين -  
شكري فيصل - دار العلم للملايين  
٨٠ - اطباغ مصر - في سوريه - عبد  
المسيح حداد  
٨١ - في مهب الريح - ميخائيل نجمة -  
دار صاندر بيروت (ص ١٥٨ -  
١٦٤)  
٨٢ - الفنون الادبية واعلامها في النهضة  
العربية الحديثة - انيس الخوري  
المقصبي  
٨٣ - ايليا ابو ماضي شاعر المهجر  
الاكر - زهير ميرزا - دار الثقافة -  
دمشق  
٨٤ - جدد وقماء - مارون عيود - دار  
الثقافة - بيروت  
٨٥ - برنسا العربي المعاصر - نجيب  
ممد - منشورات مكتبة الانطونية  
٨٦ - النثر المهجري المصنوع والصورة  
- عبد الكريم الاشتر - دار الفكر  
الحديث  
٨٧ - من اعلام الفكر والادب - مذاهب  
وشخصيات - انور الجندى (ص ٤٧ -  
٥٦)  
٨٨ - شعراء الرابطة القلمية - در نكرة  
جميل صراج - دار المعارف مصر  
(ط ثانية)  
٨٩ - مجموعة الرابطة القلمية لسة  
١٩٢١ - دار صاندر بيروت  
٩٠ - انبياء وادبوا في المهجر الاميركيه  
جورج صيدج - دار العلم للملايين  
ص  
(٢٤٢ - ٢٥٩)  
٩١ - هو النثر المهجري - عبد الكريم  
الاشتر - دار الفكر الحديث  
٩٢ - مرابا لفس - جوزيف شيبان -  
بيروت  
٩٣ - الريحاني ومعلصروه - بيروت

في حلة جبران خليل جبران

- الطليحور اللباني - المندى النعاني  
الأديب - بيروت  
١٣٠ - أحفاد عن مي زيادة وأسر  
غير مذكور له من حلقه جمع حسين  
عمر حمادة - دار فنية - دمشق  
١٣١ - الرواد في الحفلة اللبانية -  
مخيل عون - دار الباحث ص (٤٦)  
- (٨١)  
١٣٢ - أبحاث في الاسماء العربية -  
مصري سليم بولس - جوبه - ص  
٢٤٢  
١٣٣ - من تراثا العكري - ربيعة أبي  
فلفل - دار الجبل بيروت ص (٧٣)  
- (١٥٤)  
١٣٤ - الشعر العربي الحديث - س  
مور به - ترجمه در شقيق السيد ود  
معد مصروح - القاهرة  
١/١٣٤ - ابن الهيثم الثانية - مصري  
سليم بولس - جوبه ص (٣٣) -  
٤٤  
١٣٥ - دراسات أدبية - سلسلة الموسوع  
في الأدب - جورج شبيب - دار  
الثقافة - بيروت  
١/١٣٥ - علي بشار الشعر - عصام  
العريني - دار المودة ص (٤٥) -  
٥٠  
١٣٦ - أعلام ورواد في الأدب العربي -  
كاسم حبيب - بيروت ص (٤٧) -  
٤٧٩  
١٣٧ - مساجلات قلمية - بين محسن -  
در جروس طرابلس - لبنان  
١٣٨ - معجم تراجم لأشهر الرجال  
والنساء من العرب والمسلمين -  
بسمام عبد الوهاب الجاني ص  
(١١١)  
١٣٩ - جولة في بلاغة العرب وأديهم -  
ربيعة أبي فلفل - بيروت ص  
(١١٠ - ١١١)  
١٤٠ - ركي مبارك بقدا - ركي مبارك  
- ط نايبة بيروت ص (١٨٩) -  
(١٩٦)  
١٤١ - مي ربحه في بحر من طسا  
سليمان كنانة - دار بول  
١٤٢ - علم الإبداع عند جبران وناديا  
تويني وغيليل هادي وصلاح مستيكة  
- مروان فارس - بيروت ص (٣١)  
- (٤٥)  
١/١٤٢ - أعلام النهضة الحديثة - دار  
الحمراء بيروت - مسئلة من مجلة  
الكتاب  
١٤٣ - التكوين الأدبي - مصري سليم

- ١٤٣ ١١١ - أشعار وشعراء من المهجر - د.  
نانرة جميل المصراع - دار الفعز  
مصر  
١١٢ - ثلاثة زوايا من المهجر (جبران  
نعيمه أبو ماضي) د. نانرة جميل  
المصراع - دار المعرف - مصر  
١١٣ - فصوص المنجد في الأعلام من  
(٢٠٨) بيروت  
١١٤ - الموسوعة الموجزة للمجلد (٢)  
جاء (٥) حسان بدر الدين الكتف  
ص (٢٠٨) - دمشق  
١١٥ - أدب وأدياء - قطون قنار  
(المجلد الأول) بيروت ص (٢٧) -  
(٣٩)  
١١٦ - ديوان حسان الأديب، فنيب لطف  
الله - سلى باولو البرازيل - ص  
(١٠)  
١١٧ - مخرجك - عيسى الناعوري -  
لبنان - تونس ص (٣٣ - ٤١) و (٤١)  
- (١١٨)  
١١٨ - موسوعة أعلام الفكر العربي -  
سعد جويث المصراع - مكتبة مصر  
١١٩ - من الأعلام - رلي عشتوتى -  
بيروت ص (٢١)  
١٢٠ - فلسفة مباحث نعيمه - محمد  
شفيق شيا - منشورات منصور  
النعامة  
ص (٢٢٤ - ٢٢٧)  
١٢١ - أدبا الحديث بين الرزبا والتعزير -  
ريتا عوض - المؤسسة العربية  
للأبحاث ص (١٨٩ - ٢٠٣)  
١٢٢ - في الأدب الفلسفي - محمد شفيق  
شيا - مؤسسة نوفل ص (١٩٧) -  
(٢٢٤)  
١٢٣ - قاموس المورد ص (٢٨)  
١٢٤ - المدارس الأخوية في الشعر العربي  
المعاصر - د. مصوب نساوي -  
مطبع لك بقاء ص (٨١ - ١٨٤)  
دمشق  
١٢٥ - حركة الجديد الشعري في المهجر  
- عبد الحكيم بليغ - القاهرة  
١٢٦ - أفلام مهجر - جيت منصور  
ركا - شركة المطبع الحديثة -  
بيروت  
١٢٧ - شي من كل شيء - هود توفيق  
البشعلاني - جربة  
١٢٨ - لحظت جميلة - (سلسلة  
الموسوع في الأدب العربي) جورج  
غريب - دار الثقافة ط نايبة ص  
(٧ - ١٤)  
١٢٩ - جبران خليل جبران وأهلكت من

- ١٥١٦ - ١٩١٨) منشورات لجنة  
جبران الوطنية ص (١٦٠)
- ١٥٧ - كوش الرواية العربية ورؤية  
العلم - محمد كامل الخطيب - دار  
الوطنية الحديثة - دمشق ص (١٠٠)  
(١٠٧)
- ١٥٨ - خواطر من لحن العلم - الدكتور  
سمو الخطيب - بيتي اسرائيل  
١٥٩ - مصنفات لراية الأدبية الطيبة  
الألفية - يوسف أسعد داغر -  
منشورات مكتبة لبنان - ص (٣١٣)  
(٣١٨)
- ١/١٥٩ - أدبيات ناعية - شعاعة الفخوري  
- دار الطليعة الجديدة - دمشق  
جبران و اللغة العربية  
١٦٠ - الصلوات الأدبية السخية في  
العصر الحديث - عيسى فتوح - دار  
المنيرة - دمشق - بعنوان المرأة في  
حياة جبران ص (١٥١ - ١٦٨)
- ١٦١ - افاق الرواية بينه وتاريخها وسادج  
طبيعية - الدكتور حليل موسى -  
مطبعة البزرجي - دمشق ص (٧٢)  
(٧٣)
- ١٦٢ - حليل حوي فلسفه الشعر  
و الحصار - ريشا عوض - دار  
الهدى  
ص (١٧٢ - ٢٠١) تحليل الشكل  
والأسلوب عند جبران  
١/١٦٢ - رأي مهجري - بحوث  
مقاربات أحاديث ومعارفات رسائل  
ص (٣٧ - ٢٩) بعنوان بيني مي  
وجبري - الدكتور عبد الكريم الأشتر  
- دار الفكر - دمشق  
١٦٣ - الموسوعة العربية - الجمهورية  
العربية السورية (حرف الجيم)  
للجلد السابع - نظم حسن محمد  
نور الدين  
١٦٤ - دراسات في تاريخ الأدب الحديث  
- عيسى فتوح - جبران ومي ص  
(٩٣ - ٩٧) دار كوان - دمشق  
١٦٥ - التحليل قصص الحب الروحي،  
حب الرجال لنساء أكبر منهم ص  
(١٧ ٢٧) معز عجلو جبران  
وماري هاسكل - منشورات دار  
حسن ملص  
١٦٦ - لموسوعة الأنبياء - تاريخ و عصور  
الأدب العربي - اعداد د. أحمد الفاضل  
- دار الفكر للنشر ص (٥٩٠) -  
(٦١٨)
- ١٦٧ - اعلام من بلادي .. ملحن هادي
- بولس - ص (٢٥ - ٤٠)
- ١٤٤ - من اعلام الفكر العربي والعلمي  
في القرن العشرين - سليمان سعد  
الدين وهادي الفخر - ص (٦١) -  
(٦٢)
- ١٤٥ - الفكر النقدي في الادب المهجري  
- ربيعة ابي فاضل - دار الجبل -  
بيروت
- (مجلدين)
- ١/١٤٥ - ايليا ابو ماضي - سلسلة شعراء  
لبنان - د. جميل جبر - في رثاء  
جبران ص (١٠٢)
- ١٤٦ - اشعار وشعراء من المهجر (كتاب  
الهلل) - محمد عبد الفتاح حسن  
ص (٥٩ - ٦١)
- ١٤٧ - مي زيادة بصور حراح  
المجموعة - انطوان القوال - دار  
امواج - ص (٨٦ - ٩٢)
- ١٤٨ - اعلام معاصرون من الشرق  
والغرب - محمد زكي عثمانوي -  
دبي ص (٦٩ - ٧٣)
- ١٤٩ - من اعلام الادب العربي الحديث -  
عيسى فتوح - دار الفاضل - دمشق  
- بعنوان جبران وفليكس فارنس -  
ص (٢٨ - ٣٥)
- ١٥٠ - روائع الادب الاميركي - تحرير  
نبيل الشريف ورفاقه - مركز الكتب  
الاردني ص (١١٠٣ - ١١٠٥)
- ١/١٥٠ - اسماء واحاديث - د. ابراهيم  
الكيلاني - منشورات الندوة الثقافية  
الفلسفية - ص (٤٥ - ٤٦)
- ١٥١ - الادب الحديث في لبنان نظرة  
مدايرة - جهاد فاضل - دار الرين -  
ص (٢٦٥ - ٢٩٠)
- ١/١٥١ - اشهر قصص العرب - اشرف  
كوفقي - دار الكتاب العربي (ص  
٨٧)
- ١٥٢ - دراسات في الادب الحديث -  
د. رياض العراييه - دار مجد -  
دمشق ص (١٠٣ - ١١١)
- ١٥٣ - عفيف في حياة الادباء - علي  
ديب حسن - مكتبة الشرق الجديد -  
دمشق
- ١٥٤ - شخصيات بارزة في تاريخ لبنان  
المعاصر - د. عصام خليفة ص (٤٢)  
- (٥١)
- ١٥٥ - الطيف الوجه الواحد - دراسات  
نعية - د. نعيم اليافي - منشورات  
اتحاد الكتاب العرب - دمشق
- ١٥٦ - كتاب اعمال المومر الاول لارويح  
جبره بشري) ابن الحكم الانصاري

في حلة جبرائيل حليل جبران

- ١٦- تاليع الألب - إبراهيم الخوري - ص (٥) - (٤٦)
- ١٧- أعلام الألب والكتابة والنشر - محمد زكي الدين القاهرة
- ١٨- الدين لحيوا مي وأبريت جميلة - كامل الشناوي - دار المعارف - مصر
- ١٩- تاريخ لبنان منذ أقدم العصور التاريخية إلى عصرنا الحاضر - الدكتور فؤاد حلي - ترجمة اتيس فريحة - دار الثقافة ص (٥٨٠) بعنوان نفسه حلة ألبية في نيويورك كل يرأسها جبران.
- ٢٠- لا هودة - عمر الفخوري - دار المكتوف - ص (٢٥) (١٩٣٨)
- ٢١- في عالم الرضا - مقالات نشرها محمد عطية الكنتي - مصر
- ٢٢- شعراء الشام والعراق ومصر - سعد ميخائيل
- ٢٣- رضاء الألب العربي - الجزء الأول - جبري وميخائيل
- ٢٤- روع ب كتب من الرسائل - اميل ناصيف - دار الجليل - بيروت
- ٢٥- مشاهير وظرفاء القرن العشرين - هاني الخير - دمشق
- ٢٦- من أعلام الفكر العربي والعلمي في القرن العشرين - سليمان سعد الدين - وهاني الخير - دمشق

#### هائش:

- (١) ولد إبراهيم سويدان في ١٩١٠ / ١ / ١٩١٠ بمدينة الحصن بالأردن ونشأ فيها ثم تابع دراسته بجامعة الأميركية قسم الألب العربي في بيروت هاجر مع أسرته إلى الولايات المتحدة الأميركية عام ١٩٦٢. أسير مع بعض الأبناء "سيرة النفاة العربية" بلومن أنطون وأسست حتى عام ١٩٧٢ ألف كتب "جبرائيل كما أراه" سنة ٢٠٠٠ وصدر في لومن أنطون

#### المرجع

- كتب "جبرائيل كما أراه" بقلم إبراهيم ناصر سويدان، صدر عن دار أنيماكس بلومن أنطون سنة ٢٠٠٠

- ال طعمة - دار كيوان - دمشق ص (٤٩ - ٥٤)
- ١٦٨- صرار تيسير الربطه لظفيه وعلاقه أعصافها بالفكر الاشتراكي فواز أحمد طوقان - دار الطليعة - بيروت ٢٠٠٥
  - ١٦٩- صوة المؤلف الكليله در انطوان مغلوب - دار مكتبه لبنان بالتعاون مع الشركة المصري العلميه للنشر (لوجيك) ٢٠٠٥

#### الكتب التي تناولت جبران بالبحث بلا تاريخ

- ١- المجتمع المثالي في فكر جبرائيل - نعيم أبو جودة
- ٢- شعراء العرب المعاصرون - أحمد زكي أبو شادي
- ٣- الباكلة - كتاب مدرسي - الانضجة الطموح ص (١٠٥).
- ٤- بلاغة العرب في القرن العشرين - محي الدين رعد - مطبعة الكنتف - بيروت
- ٥- بناء النهضة العربية - جرجي زيدان - دار الهلال
- ٦- ذكرى الهجرة - توفيق ضحون - سبل بلولو البرزيل
- ٧- اعلام النهضة - نجيب مسعد
- ٨- ديولي نور ونار - زكي قنصل - قصيدة جاز لنجوم ص (١٩١)
- ٩- الزاطون - سامي الكيالي - دار الفكر العربي - مصر ص (١٦ - ٢٨)
- ١٠- مشهد الأحوال - فرنسيس مرائش - بيروت
- ١١- التجديد في شعر المهجر - محمد مصطفى هدارة - مصر
- ١٢- تاريخ الأدب العربي - الفرع الأدبي - خليل شنقاوي - ص (٥٢٨ - ٥٣٥)
- ١٣- حمسة رواد بحارون العصر - فرائد في أعمالهم ومسيرهم - محمد دكروب - دار كتلف دمشق ص (٥٤ - ١١٠)
- ١٤- الياس أبو شبكة - دراسات وتكريرات - جورج غريب - سلسلة الموسوع في الألب العربي - ص (٤٣٦ - ٣٥٠)

- ١٥- جقرة ماري هائش الأدبية - المرأة الرائدة والتفوق الأدبي - يوسف مازون - طرابلس لبنان

# ..والريح تعبث بالنأي

(خليل حاوي وقرار الرحيل)

✽ إسماعيل الملاحم ✽

شكل الفعل الحضاري هلجساً ربمما في شعر خليل حاوي وحياته الذي كان نسيجاً لوحده بين شعراء عصره، تفرد بفكره وشعوره ورواه. ربما يكون في الأثرارة إلى صواني رسالتيه في المجلدات (العقل والإيمان بين ابن رشد والغرائي) والمكتوراه (جبران خليل جبران نظاره الحضاري، شخصيته، أثره) ما يمكن أن يثقلنا على جانب هام من شخصيته المرسومة بين حدي النطف والدمانة من جهة، وحدة الطبع والشراسة من جهة أخرى. وصف هذا الجانب فيه، صديقه وطيبه سبب همام، كتب: "خليل حاوي هو شخصية لطيفة ودمثة كان أنيساً جداً في جلساته الخاصة، منطلقاً يحكي نكتاً ويصحك كثيراً ويقهقه.. يفتني عتاباً وزجليلات جيلوبة.. يحب الكلبين، كمناسية للالتقاء بالأصدقاء تلجؤ الحميم الذي يتبعه، مع أنه لا يفرط أبداً، فقد كان قليل الشراب في مقابل ذلك كان شرساً جداً، فهو رجل يجمع المتناقضات... كل مزاجه كشريط البولاد، دقيق وقوي، متوتر باستمرار" (١).

حديث، المجتمع بكل معابيره وإثره بما فيه من حرافات ومخيفات، وحذ القصور والفرغة في اقتحام المجهول فلا يتراب من بطل ذوو الحصانية العالية والمعرطفه وحدهم الشاعر حليمة، ندمعمرار، محكومين بالعبث في الوقت الذي يشطه هواجس الأثير

ما سبق لا يتيح الحكم على ما دفع لخليل في أحبال الموت متحرراً لكن ما قبل من أسلف عن هذا

بثبر انتحل. خليل حاوي أسئلة كثيرة، مع أن الشعراء هم من أكثر اللغات المهيرة للآلتجار، هم إضافة إلى الحصانية العالية التي غم شخصيتهم، على المستوى البيولوجي، مسكونون بالقلق على المستوى النفسي، وعلى المستوى الاجتماعي يجد الشاعر الحقيقي نفسه في كثير من الأحيان غير قادر على التكيف مع أجواء الفهر والمصف التي تصعبها العادات والتقاليد فتخلص الفكر، وتتحكم بالعواطف ويعدو الشخص عامة مشدوداً بين

ولأنه، حيث كل يقول في المغاللات التي أجريت معه ولدت في نيسان عام ١٩٢٥ وهذا على خلاف مع الواقع، كما أنك ذلك، حواء أيلينا ولد الشاعر في قرية الهوبا، وهي قرية نائية من قرى السويداء. كل قد يعمل في بناء الليوت وكان كعد آخر من أبناء الشوير، وحصله مندب عرف بقصور برك، قد اضطروا مع الاعاد الويرة من اللبنانيين للبحث عن مصيلا رزقهم في أنحاء متفرقة من سورية، وعلى الأخص في كل من سهل حوران وجبل حوران، وقد عرف منذ القرن الثامن عشر بجبل الذرور، وكذلك في منطقة الجولان، أما تاريخ ميلاده الحقيقي فكان ١٩١٩ لكنه اضطروا لتغيير هذا التاريخ ليتساقط في اسمه التي طبعها لأسباب عطف بصديق -اب يد الأسره- عمل الولد في جبل الذرور وهي الجولان وحوران بمهية أبناء، وما لبثت دور كثيرة موجودة في تلك المناطق حتى اليوم يدل عليها أنها قد بنيت بقيادة الشويرية

بحلم في المدرسة اليسوعية في بلدته الشوير، ثم انتقل إلى المدرسة الوطنية العليا في عين فوس بين الشوير والقصور لكن ظروف أسرته المصعبة، كما سبق، اضطروا للاطلاع عن الدراسة عمل في مهنة عديده، منها العمل مع والده في البناء، وبعد ذلك عمل في المهنة نفسها مع معلم بناء آخر من أبناء بلدته، لكنه ترك تلك المهنة ليعمل في محل اسكافي، ثم انتقل ليعمل طبيا، وكثيرا ما كان يقوم في مساعدة أقرباء في طباطب وصيد وصيدا والربيع والديار، وبهم تركه أفكارهم ونظمهم الشاعر، ودرجها على المدرج (أو ما يسمى الحلال) كل ملأ بالغة الإنكليزية ما ساعد على تولده متلوغا في الجيش البريطاني الناضج مترجما، وذلك في أثناء الحرب العالمية الثانية، يعمل في ديوان الأوراق حوالي أربع سنوات

لكنه يعود بعدها إلى الدراسة في المدرسة الوطنية بالشوير، هل أن ينسب إلى الجامعة الأمريكية في بيروت ليدرس الطبعة وبعد ذلك تنافس له الفرصة في رتبة المرحلة الثانية من الدراسة العلمية في بريطانيا وينال درجة الدكتوراه يعود إلى بيروت أسدا في الجامعة الأمريكية مندرجا إلى أعلى رتبة أكاديمية (٥٠)

شعره مرآة حياته، وصدى حيرت الطفولة والمراهقة

بين قيم شرقية حكمت بالجمود فربا عديده، ورحلة دراسية إلى الغرب تخروط أثناءها في حياة مختلفة، ونحدر من زوايا لتراثات فكرية ودينية كانت رحلتها الشعرية كل هذا هو التحدي الأول له انتمس في البداية، أو عند المواجهة الأولى، بحسن عبق بضمية القدم والبيئة وأحدث لديه توترا

الذي كان احتيظه لم يحسم الجواب هذا ما لجفت به ذهني الأمير على السؤال الذي رد كثيرا عن سبب انتحار خليل حوي في ذلك اليوم الحزيراني من عام ١٩٨٢، وهي إجابة قطعت على المستقلين مؤلهم قلب

" ومهما حاولنا التعرض عن سبب انتحاره وتبريره وطنيا أو شخصيا، هي اللحظة التي قرر فيها خليل الرحيل كل وجهه وهو وحده من كل يعرف الجواب أو السر" (٢)

لكن موته وشعره وعلاقته تظل علامات بارزة لا تعفي إلا الظليل مما يكرر قد أنعم في شكل شخصيته ومحدثاتها وحسن بعضا من انماط سلوكه صدمت عنه في حياته لم يكن في انتحار الشاعر ما يؤثر الأسرار، ففكسة المنعرج من منتهى حرق الأدب ومن المعكرين طوبله قد يكون ما ألم عليه مفرط من سؤل السم، على الرغم مما فيها له من أسباب للهرب انتحرا وما فعله فرجينيا وولف لا يحاكي تأكيد، وكذلك ما قدم عليه الشاعر الأرسني تيمسور سبول والغمه بطول لضا في إلقاء سيرة حياته، وعده ساحة الشعرى تلمس بعضا من جوانب عصبية من الأسطرابات في حياته النفسية منها، والاجتماعية مع الإصم خصوصية ما فعله حوي، كما في كل حادثة إنسانية، كرهها انطلقت من حماسية رافقت شعوره بوحوب رهس الصدم من حوله، وما أحدثته هذه الصدمة من شرخ عيق شكل فجوة كانت تنمغ ما بين طموحه وشعوره المزمزاة بعينية الوجود كتب مضاع صفدي عن العائنة نفسها

إنها تغلق بكون العالم حوله في نيكال من الإجهادات التي لا تكف عن نصح المرء من تحولات الصدم في وجه كل محاولاته للانسكاف بظل اللعة، تلك القدرة على التحور بين الناس بالغة بدلا من التزرة هسه خليل حوي لم تنجبه شاعرا محبسا، بل هو كنهته، عذ كوين قصه لحياته، وديورا لشعره كل لك عدول واحد معاناة الصدم (٣) (رباه هذا العمل لن استطيع حمله)

يلتقي الشاعر في معاقته مع الفيلسوف والفنر صدم من صرور الظلم في قلب الوجود، حيث تعني الطبقة في جوهرها إيقاظ الفرو النقدية ومحدثا وتعليطها على الأشياء (٤)

نبذة عن حياته

جسد خليل عونا عريضا لحياته، التمسود نحو القمة والاحتيل المحض قد تكون الظروف عاقبه، وحكم عليه ألا يكون ما أراد، لكنه ما انعكس، وحتل ما يريد. بدءا من تلويع ومكبل

لكن الشاعر لم يدع ولم يدع ولم يستسلم، بل حاول تجاوز نفسه وحينه بعد هذه المحطة من عماء الشرق وأرنهقه لغيره، قال

”تم انشئ في عيسى يمسك يشبه لإشراق الصوفي، من حيث الصووح واليقين اللذي يقوم على النص فيما مرسا لا يحتاج إلى أدلة واحكام عقليه“ وهو ما أسماه انهماء حصاريا كما هي الفسلة الأخيرة من نهر الرماد

”أما هي مجال التعبير الشعري فكل على أن يدرج رموزا جديده تخرج عن الانحط، رمز العفء والحصر (رموز ٧) وهي رموز مبردا إلى تربية في الأسره والمترسة واستعمل بالأصافه لها رموزا في السياق دونه، منها قنن، ابوب، الجني، شجرة الدر، الصليب، مجوس الشرق، المولى، الكهف ومنوم

عقلاء تذاها نثر

تتغذى من رماد الموت قينا

نملها، نمل الله

”...“ نمل لله الخصب

تموز شمس الحميد

”...“

فأرس يعشق البرق على الغول،

على التنين

ويهمضي الخضر في أثر الغزاة

”من قصيدة الجسر“

واستعمل منوم ”منه لوط“ في قصيدته عدوانها ”عبوة إلى منوم“، نشرتها مجلة الآداب أبول ١٩٥٧، منها

لمت بوذا بحبي

أطعم الطحلب والقمل شرابيني وأقلمي

فلمت من مات بالثار

وبالطوفان.. لن أيكب يا نمل منوم

لها بعل الهي قديم

طامعا تحت اليه غير ليل العقم..

أنثى وقهه

فضها الليل ورواها

فصت بالرجال الألهه

انتقل إلى ما أطلق عليه التقاليد البيهقي، وقد برر بـصووح في ديوانه الثاني (الثاني والثاني) فيما أسماه النورة الإنعقي، وقد أنطوت على الهدم والبناء، فالريح - كـ بعل أهالي الصحراء طرد الخنز - نهزم ما فيه في النص العربية من مبالغت عتيقة لكن شعورا شبيه ما يكون باليأس كل يومه، وغلب عليه حس رهيب بالعبية، يصيب فائلا وليس أرب من أن يعجز الشاعر بغير رواه

وصراعاً ليس قليلاً تحدثت عن ذلك في إحدى المقالات معه، قال

غلبت كما نشأ عري من سيف ليلال والشرق العربي عامة، على الاعتد بجم موروثه راسحه في التراث لم تبدل منذ اجيال وهذا الرسوخ المتطاول أدى إلى تحجر الحياة في قالب جامده ثم فبص لي أن أفرص لتبذل الفكر والأدب الشاسعه في الحصار العربية الحديثه. ولد هذا الالتقاء في عيسى ثوباً رهيباً وصراعاً للعصاة على هذا القنن والانتهاء منه إلى قواعد ثابتة

انتهى بي ذلك إلى عديمه تمثلت بقصيدة البحر والدرويش

”ثم بر غير طين ميت هنا وطين حار هناك طين بطين“، ذلك خلاصة رحلته:

حط في أرض حكي عنها الزوا:

حانة كسلي، أساطير، صلاة

وبخيل فائر الظل رخي التهيمات

(...)

دوختهم حلقات الذكر

فلتأروا الحياة.

حلقات حلقت

حول درويش عتيق

شرشرت رجلاه في الوحل وبات

سافكا، يمتص ما تنضحه الأرض الموات،

في مطاوي جلده يتمو ظفيري قننات:

طحلب شاخ على الدهر ولابلاب صفيق.

إلى أن يقول:

نزلت في الشاطئ الغربي

حديق تراها.. أم لا تطيق؟

ذلك الغول الذي يورغي

فيرغي الطين محموماً، وتتحم المواتي

فورة في الطين من فن لان

فورة كانت ألياً ثم روما...!

هل كل البحر سوى رمز للإيمان العربي المعاصر، والدرويش رمز الدرويش الشرقي؟ أم أن الشاعر يسه هو البحر؟ أما قصيدته فننتهي إلى يأس البحر المطلق من إسياع معنى على الوجوه

خلتي للبحر، للريح، لموت

ينشر الاقفل زرقة للفرق،

ميجر ماتت بعينيها منارات الطريق

مات ذاك الضوء في عينيها مات

لا البطولات تنجيه، ولا ذل الصلاة.

يعبر الصحراء فولاذ محمي  
خجور بلهث مجتوبا واعى  
نمر يلصقه الجوع فبرغي ويهيج  
لكل اليتل وهو رمز الايحاء الحصري وحده  
عذ براءة لخليل في (الرعد الجريج)، وكأنه كثر  
بذاته، وموصوف بذاته، ومسعد من ماهيه  
ثم هللت نعمة التهويم  
في طلعة ضيف عاد من غير الليلي  
عاد غصبا وغصوبا، متعالي،  
يحمل الجرح الذي ينزف جعرا ولائي  
أترى هل كان في حنوة ليل يستريح  
حيث لا تضربه شمس ولا يخفيه ريح

نسر خليل حوي بصبه للحقيقة المتوحدة الوحشة  
— كما يقول ايليا حاي — الشهادة للحقيقة وكانت  
العربة قنرا مغرا عليه، وقد صلب على صليبيه  
حالات من العصاب، خيرات الطعنة، بين ثقافة  
وتفاهة

خيبة الشاعر (شعور اللقد والتقلي واللوحدة)  
أثر انتصار خليل حوي المشاعر فتوقبت العمل  
بسرّ نصير أحتت، حسمية معركة استمرها معرط  
بيروبي في اسر لمرور الصهيوني لا شك ان هذا  
النصير يارب الحقيقة بالسياسة لتوقبت العمل لخليل  
حوي لم يكن موحدا او لا منسيا رهص الجمود  
والفصل، ومنذ مرحلة مبكرة من نموه "جسد لحياته  
عدوانا عريضا، للنصير التي الفسة والاحتياط  
المحصن"

نلك الطفل الطري  
لو تراه في الكوايين التي تصي نهاره  
انطربوطا في محارة

كل الشعر فصبه حياته، في الجلسة الأمر بكيه  
وبعد بكيه ١٩٤٨ كانت الأجواء صاخبة بالحرية  
كتب فتح الصلح كل حليل المنسحب بومذاك من  
جو الحرب العمومي السوري ممسدا الي الكبير اليين،  
كل لك هل معره الي كميز يدح انشد الي العروة  
الوثقى وشرك في احدى امسياتها الي جانب الشاعر  
صلامه عبيد صلب ليهب وطيب وكلف فصيدته  
(بهرة) عدا سحر يا مع الجبل العربي الجديد، فكان  
لا اعتداه بالقرية العربية خصوصيته في إدراكه  
لخصوصية قبلي، لازمته هذه العقيدة وحملته هيا  
انخرط بمصيه فيما كل قد استشره من امية  
الايباع الحصري كل حب العروبة ويعتر  
بالانتماء اليها، لكنه كل يكره عقم العرب المعاصر  
كرها عظيما ايضا (١٠) كل حريا ان يكون عبق  
العبيد كثير بالاحاطات الموت، وخاصة هيا آلت  
اليه الأوضاع في ليسل بدءا من اندلاع الحرب

فتنتهي فسيودة الكهف الي  
ماذا موى كهف بجوع، ثم بيور  
ويد مجوفة تخط وتمجج  
الخط المجوف في فتور؟  
هذي المقارب لا تكورا  
رباه كيف تمط ارجلها الدقائق  
كيف تجعد، تمتحيل الي عصور؟  
لكنه استررك، فقللا أركت أن الايحاء  
الحصري يقتضي فعلا حارفا أشبه بالمعجزة  
هذه المعجزة ينتمي في عصر عن الإيصال  
بصبه، فلا معجزة تنزل عليه من العيب (والزمر  
الصالح للخيبر عن هذه المعجزة هو البعازر  
١٩٦٧) (٨)

عنى الحفارة يا حفار  
عقبها لقاغ لا قرار  
يختلي خلف مدار الشمس  
لولا من رعاد

ويذابا نجمة مدفونة خلف المدار  
البعازر يريد ان يموت موبا اذبا، وبحسن  
ان يطير بتراب البحر حي، فبينت منه جدر  
طري، لده فهو بصرح كبولري في كل من ملح أو  
في صحره كزيت  
لف جمعي لفة، حنطه، والظفرة  
بكل من ملح، صخر من الكبريت  
فحم هجري

عندما ييمث البعازر من موته، لا يرى  
المشاعر به غير المكرر، وليس المكرر هو  
الحلق تنترك روجة البعازر ووجه هذا الشعور  
لأنها لم تجد به غير شرك، بصبه هنر شامس  
لها، وبمحول حبها القديم الي كرهية انه قرب  
من الجسد الذي يحمل الموت في حساعيه،  
وبحمل راحة الفرح على الرغم من حياته  
الظاهرة فكان هذا اليمث ليس إلا نشوبه  
الموت (٩)

كان في عينيه  
ليل الحفارة الطيني يدوي ويموج  
عينا فتشت فيها  
عن صدى صوتي وعن وجهي  
وعيني وعجري

قد تغلقت شهوة الموت عند البعازر على  
شهوه الحياة واعتد روجه في شبحه هذا  
الرجل الذي  
كان من حين لحين

أحر يحمل نفسه أو مغرقه الحاصه، وهو الليل  
مواجهه النهار. هاتئذ التفتض بين القطبين الأولين  
ما كان يتم على هذا النحو من الحده لو لم يكن يجري  
لهي لبالي الصوب والحرمل، التي تواجهها بهللات  
الكذ - وكلمه الرجب، فتكون الدعوة لهذه شكلا من  
اشكال الحلاص أو التعويض الذي بدوره يخل دولاب  
الليل والنهار فتمتدنان عبرا متبولا متدما، وهي  
تدرب خدما عبء الصليب (١٢)

#### ألفوا هذي الوجوه المستعارة

سلفت من جند حرياء كربه

نحن لم نخلع ولم تلبس وجوه

نحن من بيروت، ماساة، ولدنا

بوجوه وغفول مستعارة

تولد الفكرة في السوق "بغيا"

ثم تقضي العمر على لثق البكارة

ألفوا هذي الوجوه المستعارة

#### "نهر الرماد"

التقي مع العتيق منذ وقت مبكر، كأنه كاهن،  
للمجد في ساجته جميعها، وهي أسلته المواصلة،  
حول جنبه الكثر والصاد، وهي ريف كل لحظة في  
رس يلقي للأبداء الزمنية

#### ٣ - من الرقص والتمرد الى الفقد والتخلي والوحدة

تلك عواويل لحاله البس التي وجد نفسه في  
أحضانها، لم يكن ذلك حصيلة لحظة الفعل، بل  
تراكمت من حالات عصبية عاثي منها، انفصالات  
تجاوزت حالات العصب المألوف، أصطرايف نصية  
عبر عهد في معاللات مسجيه، وهي أحاديث مع  
بعض الآخرين منه اشكى من الوحدة، من انصراف  
الأصفاء عنه من هلال الآخرين، كما برأى له  
افتقد الحب وافتقد الرماد "كتب أشعر دائما في حالة  
انصرافي للحب، بصبر كهفي وجودي إبي أهدف  
المراد واهجر إليها دائما وأبدا، وكفى الحب يولد في  
بعضي - عا من الشوة الصافية الزابعة، حتى إذا  
انفصلي عانيت من شبيه موت الشعور والحب كل  
العمر قد انتهت بالفعل، وما تبقى منه لبس عري  
استمرار روبيتي على فراع هائل وعصبة مفعلة"  
وعزل فصا إلى فردل بردا حاجته إلى المرأة كلما  
نغم به العمر، وخلصه إذا كان شاعرا، وتصف  
طبيعته بالعم القشوري الذي تتصف به  
طبيعتي (١٣)

كل يستشهد بما وصفه إحداها. أقرب امرأة  
إليه نكفي في الدرجه العائنة بعد الشعر  
منذ أوائل السبعينيات بدأ خليل يعيش وحده  
وعزلة عربية - يقول دوبر الامير - انقطع عن  
الناس، عن المعاني التي تعود ارتيادها، فقد تقه

الأطية إلى صياح المركة الوطنية بعد أن هفت  
رباتها، أنهاه باختلال بيروت لكن خليل كل قد  
اختار لنفسه حبة الوحده فكان حصار بيروت  
امتدادا لحصار آخر بقلبه في بهير انحصار  
خاوي على الصورة، يباها بعض الشعر، مع عدم  
الاعراض عليه لكن المغزبه الموسوعية  
تحتاج إلى بحث أكثر دقة في تاريخ الحاله

#### ١ - خبرات الطفولة

لم تكن طفولة خليل كثيرة من أيام جيله  
سعيه وحليه من المنفصلات، على الرغم من  
العنجه التي كان يلغاها من عماره والأورباء  
الأحزين الأسره عبره يمتد على الوالد الذي لم  
يستطع أن يوس لأمره الاستمرار والكشف إلا  
بالتمهل في مواسم مختلفه بين ليلتي وبعض  
المناطق في سورية - وعندما يتوقف الوالد عن  
العمل بسبب المرض بصطر خليل إلى ترك  
المدرسه وممازسه أعمال منوعه ليست سهلة  
على هي في سنه الشعور بالتحلي بنمو لثيه  
ويتعلم فيما بعد مع هذه احبه أوليفيا التي  
شاهدها تتحدث، ومع وفاة والده وحوسه  
الصغار (١١) كتب خليل: عد السعطف الحظير  
من العمر، عاينت غيش الأمساء بتكليف في على  
درب تتحضر في وجهي إلى ليل بلا شوطي  
ومعالم، محذوت أن أجابه طبيعة دائي وطبيعة  
الكور في حال من التجرد المطلق

#### ٢ - بين ثقافة وثقافة

ويعني الشاعر من ثقافة تدورج في المكلي،  
من جمود المجتمع ومعارسه للتعبير، وما أحدثته  
العرب من صراع المفاهيم مع مفاهيم حية ترفيه،  
وثقافه روحيه، نكر على بعض رموزها، لكنه كل  
يعود إليها - اختب بها هسلته يستجد بها  
فتمساعده على العوض في معني هي حصيلة  
تجربة أو جارب، منها المؤلف ومنها المنصف  
نوهن تلك من ترقى للروح من يهود لم يستطع  
التفكك منها

#### بين وبين اليب

صحراء من الورق العتيق وخلفها

واد من الورق العتيق وخلفها

عمر من الورق العتيق

#### "الناب والريح"

وقبل ذلك صدمته بيروت المدينة حين جاءها  
شبابا يتابع دراسته التي انقطعت حوالي سبع  
سنوات، فيبصر فيه عرق مانع "بين دواعي  
الأخلاق ورواهي الذين من جهه، ومن أعراءات  
حجاب مو حذر المسية في الليل من جهة ثانية  
وتلقي حجابيته من أنه يتشكل على معطي ثقافي

### اليومش والامتهادات-

- (١) مقتل مع الشيب تسيب همم الفكر العربي المعاصر - ٢٦ - ص ١٠٥
- (٢) ديزي الامير عطاء حاوي والشك - الفكر العربي المعاصر - ٢٦ - ص ١٢٢
- (٣) مطاع صفدي: الشعر، الكوب والصاد - الفكر العربي المعاصر - العدد ٢٦ - ص ٨
- (٤) عهده عهده الحانم بين الادب والفلسفة - الاداب، عدد ممتاز، اذار ١٩٦٧ ص ٧
- (٥) ايها حاوي: خليل حاوي، اي سمور من حبيته وشعره - الفكر العربي المعاصر - ع ٢٦ - ١٩٨٣ - ص ١٨
- (٦) روتيه فرمكودس، مقابلة، مجلة البلاغ ١٩٧٣
- (٧) السابق - ص ٤٨
- (٨) ايها حاوي: السابق - ص ٢٣
- (٩) مطاع صفدي: مصدر سابق - ص ١٦
- (١٠) مع الصلح في عصر الانقلابات كان الانقلابي في الشعر - الفكر العربي المعاصر ٢٦ - ص ١٠٩
- (١١) سلمي سولق: دراسة بدوية قص شعرية بقصيدة نهر الزملا - الفكر العربي المعاصر - ع ٢٦ - ص ٤٩
- و. ٥٠
- (١٢) البلاغ: السابق - ص ٤٩
- (١٣) ديزي الامير: السابق - ص ١٢٢

بالأحرار، كل الأحرار. الأحرار الأصحاء، وحسب لأميده السبر بديرهم كولا له صغر يبدو عليه الأمر عايج كلسا سمع في واحدة من تلاميده قد روح تحمل أصغاره عصبه وغلبيته بحلم ومودة (١٤)

دعالم لدية شعور القطني قبل انتحله بأسابيع قال حينما استرجع قصيدة الجسر أحزن لقد أعطيتهم عمري وذهبوا عني

رفعت الحرب الأهلية من وحدته، حلقه أغلق، كانه، المطاع، الطب، الكوي، قشور لم يكن باستطاعته الذهاب إليها حين نشاء ببروت صارت مدينه مفره موحشه لكن هل ما عناه كل لا يكفيه كثيرون غيره ومن من الناس لم يراوده شعور بظلم الحياة والناس؟

يختم مع ما قلناه عنه وفيه، صديقه المفكر منج الصلح

عاش خليل ومات قلنا على روح الإبداع لا هي نومه وأسلجه هبط بل هي امنه أهدأ، فلا انقلاباتها كتف كالمه ولا كل انقلابه الشعري موصلأ إياه إلى اليقين

# العطر في السرد: الدلالة والمعنى

(قراءة في رواية العطر  
لـ باتريك زوسكيند)

□ ملك عادل الدكاك \*

العطر رواية للأديب الألماني "باتريك زوسكيند" والمؤلفة عام ١٩٨٥، ترجمت حتى الآن في أكثر من عشرين لغة، حصل كاتبها عام ١٩٨٧ على جائزة "غوتفريد لصالوب" فكتاب فرانكفوني السابع عشر في باريس<sup>١</sup> وقد ترجمها إلى اللغة العربية الناقد نبيل الحفار الصادرة عن دار المدى للنقشة والنشر عام ١٩٩٧ - الطبعة الرابعة.

لوست هذه الرواية بتدويري قصة قاتل بالمعهوم قجناسي والقانوني، لكنها تلخص مرحلة طويلة ومعقدة، ومنافسة من تاريخ أوروبا الغربية، منذ نهاية القرن السابع عشر، وبداية القرن الثامن عشر الذي أطلق عليه العصر الفارص، أو عصر الاستبداد المستنير، وتطرح مجموعة من الدلالات حاملها شخصية البطل "جان باتيست غرسوي" ذات السمات الخاصة، وحيث إن الرواية مترجمة للغة العربية أثرت الأتناول هذه الدراسة الناحية الفنية والشكلية، لكنها تتناول:

المطم، كفت طبقة النبلاء تصبح بالرائحة الكريهة، بما فيها الملك نفسه الذي يحرق منه رائحة حيوان مغترم، ومن الملكة راحة تنوء شطاه<sup>(١)</sup> يسهب للكتب في الجزء الأول من الرواية بوصف المجمع، وبهالجم، واصفاً إياه بالرائحة

- أولاً رمزية العطر، ودلالته  
- ثانياً مغارة تربية للزمن الرواسي  
- ثالثاً تطور شخصيه البطل، وأثرها في النص

أولاً رمزية العطر ودلالته

يبدأ الكاتب روايته بوصف الرواق التي سيطرت على المجتمع العرسي في القرن الثامن عشر يقول "كف رائحة العلاج كريبه كرائحة العفن، ورائحة الحرفي المنسكب كرائحة روجة

\* قلقة من سوريّة. وإستلها هذه هي الفترة بالمرحلة الأولى في مهرجان الميرزة قلبي والأخير نبوة (٩) (٢).

### .. قتل العذراوات:

كتب قطيعة، وأحياها موضع اهتمام غرنوي وورشة عمله ومشطه، لكن العطر الذي ملكه، وسجوده، وملا كيئه، ثم بنه وأغرى الآخرين به، هو العطر الذي استخلصه من العباب ثلاثي فنلن بهول الكاتب "ولما كتب الصحافي في ذلك السن الذي غدا فيه العلة بالتحول إلى امرأة" (٤)

ماذا لو بن غرنوي لم يعمد إلى القتل؟ هل استطاع الحصول على ذلك العطر الذي أبهر البشرية، وغير موهها حيله، ولماذا عمد إلى قتل المرأة نور سوه، ويعمر النسيج بالحب؟ ي العمر الذي سفل به القلة من الطفولة، إلى العمر الذي يصحب به في عداد النساء اللاتي يستعطن الإنجاب حتى أنه كل ينظر بلوغيهن حتى يقتلن، أي في المرحلة التي تكون بها المرأة في روح حصنها وجمالها

بهول الكاتب "ونظراً لوجود ثمرة هامة بمطال أنه يحتاج مطاها إلى أكثر من عام من الإنظار، فقد توجه لا ينفذ فحسب، وأبى بتخطيط منظم نحو شحت أسلحه، وتطوير بصيفه، واستكمال أدائه وطرافه" (٥)

كل هذا التخطيط المسبق بالتظار استكمال القشة أنقشه تصوجها لتصل إلى عمر البلوغ، هذه القشة (مشروع القتل)

قد عمد البطل إلى قتل المرأة نور سواها لأنها ترمز إلى الطرف الأصعب، والأكثر مسحا واستلاباً وقهراً، لأنها رمز الجمال المنسوع المرعب وفق تعريف الكاتب، ورمز المعطاة الدائم الذي يشكل أساساً للذوام والرموخ المكوب لأرضية القوة والجنون، أنها رمز القوب والخباسة، والقوة والجدانية، الإثارة، واللذة، لقد بني غرنوي عطره/ روحه، سحر الرجولة به الصاعدة، وأغواها من أجساد البشر، وبوسائل غير شرعية، عن طريق القتل، وموت الصبر على عبدل أن لا قيمة أخلاقية تحكم هذا العصر إلا القيم الفعيرة

بهول للكاتب "فعندما سفل عن دفاعه القتل لم يقدم أي جواب مقنع، بل كل يكرر قوله بأنه كل بحاجة للفتيل فتايل" (٦)

وقد أحسن الكاتب الاحتيار حين جعل المرأة موضوع القتل، كما مثلك من صنف ومن تميز روحه، وحاصله في الكاتب بربط الميكولوجي والفنسي، والعقلي بالمعطومة الأخلاقية، والفكرية للمجتمع الرجولي

صهيم غرنوي تقدم القشة والمرأة مصدرها، بمبب في أنه لأهمية الجمال واللذة القتل عند مبهما طريقة المشهود، حتى غدت هذه القشة لكل إنسان غربي، الإنساني المعقوف، الإنساني الذي يشعر أنه الأصلح للجنة

القدر، والتي تجسد القديم البالية والمؤسسات المتحلفة بكافة شرائحه الاجتماعية

فعندما عبر عن طبيعه الواقع السيفسي والاقتصادي والاجتماعي والنفسي بنه بالرأيه النشقة، وهي أمثلة الإطاعية المنقصة، هذا العصر الذي كثرت أمراهه، وحل ثوربه، وتعاونت طبعاؤه، وبموصف ثقافته، والذي منغم على انغماله الرجولية الصاعدة (العطر)

بهول الكاتب في وصف أول عطر صممه البطل في متجر العطر بلندي "لم يكن هذا العطر كالعطور التي عرفها الإنسان حتى الآن، إنه ليس كنار وريح المسحمة نمر من تعطير الجو، أو الملايس أو الحافيف، أو مستحضر أو التجميل، إنه شيء جديد كل الجدة، عالم قائم بنفسه، عالم سمري غني" (٧)

قد تراء بالعطر الواحد الجديد، المكون لهوية الرجولية في طور تشكيلها، الرجولية الصاعدة بمسرها، وعيها الذي سيكرر روحها وقوامها، وشها الفاني

فالعطر هنا ثورة غرنوي الصناعية على الإطاعية، ووسائل بتلونها إرثاتها لهذا جاء العطر بعرض الإطاعية، وجاءت الرجولية بفيض الرأيه

يختصر الكاتب الصراع بين الإطاعية المنقصة، والرجولية الصاعدة إلى مربع بين الراحة والعطر، بين العيم القديم، والعيم الحديثة، ويتجسد ذلك في النص الروائي، من خلال ما أسبغه للكاتب على مركزات المجتمع الإطاعي بروائحه، والمجتمع الجديد بعطره

فليس للراحة والعطر في النص مفهوم لغضي، بل لكل منهما مدلول رمزي كما انصح سابقاً أذهب للكاتب العنوس (العطر)، عنوان آخر (قصة قتل) بهول بعد أن اسجود البطل عطر حدى العيب اللاني فنلن "الآن ترك غرنوي مدى ما هو قادر عليه، لقد استطاع بالاستعانة ببعض المواد السخيفة، وبمصل عبيره الخاصة في بعض عبي البشر، ومنه المحارة الأولى، أن يمدوره أن يتكرر دعلاً بشرّاً فحسب، بل ربما يتجاوز ذلك، عبا ملاكاً، هو من الجودة بحيث لا يوصف حصنه، ومن قوة الحياة بحيث لا تقدر طاقته، ومن يشمه سيؤخذ ويمسح، وسيجب مده عن كل طيه" (٨)

فمن سمع عطره الجوده، وله قوة الحياة، والعالم السحري الفاني سانه، وهذا يؤكد أن العطر الذي صممه الكاتب له رمزيته الخاصة بجندا عن المعنى العظمي للمعرة

### ثانياً: مغاربة تأريحية للرمز الروائي

يعد الروائي (زومكيند) من خلال هذه الرواية أنشأ معاصراً يسير سبل حياة العرب الحديثة، ومصيرها المعاصر، وبين يوفع منتشره من العرب التاريخي، بالوقت الذي يربط به الحاضر بالماضي من خلال توصيف الكيفية والعادات، والتقاليد الأوربية في تلك المرحلة يقول كليل الأب يربط بخرم لا هوادة فيه المعقد العنيفة المنتشرة بين العلماء كالسحر وقراءة الورق، واستخدام قربات، والعين الحسود، وبصيص الأرواح، وشعوب ليله اكتمل للفر، وغيرها مما يرمز به العوم، وكل مسعدة لحره العميق هو ان يرى هذه العادات قرونه مسطرة بعد مرور ألف عام على ترويح أليانه المميحة" (٨)

كما انه يركز على الجذور التاريخية لواقع العرب، ومنطلقاته الفكرية الحديثة من خلال توصيف المناخ الاجتماعي والاقتصادي، والوسط العلم الذي عاشر فيه بطل الرواية غروي يقول الكاتب "في مصر الذي تفتت عنه هربت على المنزلة سنة لا يمكن لإنسان من العصر الحديث ان يتصور كرافتها" (٩)، ويقول في موضع آخر، والكلام عن البطل "في لحظة من لحظة من العربية ألقى الساحة المنمنمة مصحفاً بالقطر الذي يجعل الناس يحثونه، بالقطر الذي ألقى حبات كلها منطلة" (١٠)

يؤكد الكاتب من خلال هذا الفكر ان في توصيفه للقطر والأرواح على وجود مرحلتين متشابهتين متفصليتين من تاريخ أوروبا، الواقع الإقطاعي الفس درواحة الكريهة، وثقافة قديمة، ومؤسساته، وبين سحر الرواوية الصاعدة وقبها، لقد عد الكاتب بطل الرواية من حزام، ولياً يحمل سماء المصطنع من الإقطاعية وسودها، بامر أصها المنصحة، منجبه ان لم يبق مرض الأ وقد وصل إليها، وبحت طرفة السليح (سلاح الأسماك) ساعدته الصنعة على ألا يكون مصير كخصير سابعه من الولادات، وبجاء في هذا الفصل، ان ان يكون مصير، وبطبع أي ارتباط بربطه بالقاضي، أو علق حول يرحي، فداها، لقد ألقى الحياة متحنياً، وقد حسم امره ضد الحب وأصلح الفيلة، ولولا هذا الحدي لما شمعنا قطر العصر أو بيا سمة، فلذلك يقول في وصف القتل عندما ولد "في المرحه التي أطلقها ععب ولأنه من تحت طاوله المله، والتي دعا بها نعه إلى الحياة، وسه إلى المصعة لم يكن سرحه غريبة بحثاً في الشعة والحب، بل كفت سرحه من رة" (١١)

هذا الوليد الذي سيجعل قطر العصر أنشك وجوده طبيعة نغم على فضاء عصر رائد، لم يكن بعد حصوره الكوني، طلعاً المرحلة ما زال في

في درسه للأخوين جوفكور يتوضح موقع المرأة، وأصبتها في القطر النلس عشر يقول الكاتب هزارة: "أجزم في قدره خسر في العرب النلس عشر ذلك الطليح العلم النلس الجوهري، أو ذلك الملقب الأسمى لمجتمع هو تلجه، وصورته، وسره أي أن روح تلك الحقبة ومركز العلم فيها، والقطعة التي يصدر منها كل شيء، والعلم الذي يبحر منها كل شيء، والصورة التي منها بعد كل شيء نموذج، هي المرأة" (٧)

وهذا يحيلنا إلى القول أن القطر بوصفه روح البرجوازية التي لا تسعود ولا تنكح إلا كل ما هو قبي، كل ما هو بكر (بئول)، فهي السيفقة إلى السيطرة على كل رص لم يصل إليها قدم إنسان، إلى كل إبحر لم يعرفه البشره من قبل

حكم ترع العرب في شبه الجزيرة العربية على القطر، ولم يعرفوا ان حبيهم بكس نراه الأرض، إلا بمكانة الول ان القطر العربي اكتشف من اكتشاف البرجوازية" أليس مرهوا بقو عداها، واسمها وهو تيه وموسقها" وهل تغلق قاره أفريقيا امية من حيث كره الأرض اليكر أيقول التي تصح بالحب والجنس التي استحوذها بكر امير اطرب العالم (بكترا) الأمير اطوربه التي لا عيب عها الضم، لقد قامت حصارة العرب على أشلاء البشرية، والعليه تيزر الوسيلة وفق عرهم

وكل البطل يعر قتل لا يمكن لكم ان تعيقوا في ظل هذه العمة سون ان نعدوا إلى القتل، إلى الضل، دمروا الآخرين، واستخلصوا ما بعد حياتكم وبير وجودكم

فالقطر بأغوايه، وغوايه، وبغوايه، ويربعه خلاصة العرب والعاء لكل من لم يستطيع ثبات وجوده، فلذلك لم يكتف بمومي القطر بل وراءه بعود بحر قسه قائل، ان القطر لا يكتمل إلا بالدمر أي بالقتل، بالقطر يصاري القتل في النص، من حيث امية في إرماء واعد المجتمع الجديد، لقد ان الكاتب من خلال شخصيه البطل الحامل لمفهوم الموت (القطر) ان يوك ان أي فن من القوم، أو أي خلق جديد أنما دراعه ذواعه بفعية

أما القطر فقه يتشكل من كل عدة — الجمال، والقوه، والجانية، والإزاء، والتنوع، والدوم، وهو نسل البرجوازية، سحرها الطاعني انه لا وجهها

يقول القتب والكلام عن العطر بالديني "وكأن لدى بالديني سر وعمله بين حبياته كغرفة العنكب، حلم عطر صاحب الجلالة (الملك) معا في فارورة منقوشة ومهية بالقائه بالحق، يحمل أسفها اسم جوربيه بالديني عطرًا منحورًا اسم الملك واسمه هو على الفارورة عنها" (١٦).

إن منجر العطر الذي يحوره بالديني، منجر تفوح منه روائح العطور والنباتات، التي تحصل محيطة الي هواء فرحب عندما يدخل ومع عطر الملك، كحلم العطر الذي يحلم بصنعه على الملك، أو حلمه وربما وهي تلهج باسمه لأنه قد يصنع واحدًا من العطور العطارين، بينما غرثوي العفري لم يتصح بعد بما فيه من عطر لأن الهباء الذي يسرع عطره أوسع وفرحب وزينا وشمل العالم

يسمح للكاتب الدلالي بالواقعي والطبيعي بالعفري، والسعد باليسيط فعندما يصور الواقع الاقتصادي للعصر الجديد فإنه يبين احتلال دوائر السوق وتآكل روح الناس، يقول "ومع كل عطر جديد من عطور بيلسبيبه كل سوارب المسوق بحث" (١٧).

والجدير بالذكر أن القتب لم يصور الرعية التي تلهاها البطل بوصفه عورتًا من قبل مؤسسه أو من قبل أصحاب الفراء والعمود، ولكن من خلال روح الناس بين العطر بالديني والعطر بيلسبيبه، هذه الروح - نعت بالديني لا إعطاء البطل غرثوي - حرصه العمل في منجره، رغم ما لقي من إهانات، وربما استنبح رعايه العفريه نهجا أيسرولوجيا، وسية من صمات المجتمع العربي، لأن العفريه شريكة في السوق الدجواريه، والاقتصاد الصناعي حتى أنها غرث كل أشكال الحياة، وبسبب ذلك لعبت العفريه والزعر الفاعله، وكانت سببا في تدهور العالم العربي ومطونه

لقد منح العطر بالديني لبطل غرثوي حرصه التجريب، لأن هاجسه انحصار في تحدي منافسه بيلسبيبه، الذي أغرى مركزها وربما بعطره، وعدا عطره حيث الساعه، فالمعسر الساعه يساعد عصر التجريب والسعي والبحث، ومنفعة بالديني تكمن في إعطاء البطل (غرثوي) حرصه التجريب، مع أن البطل وسط الحصار الجديدة، جسم هذا الأشخاص لصالح العطر بالديني يقول لوك في توصيفه لتأريج أوروبا خلال هذه المرحله "كل الأفكار بقي عن طريق التجربة" (١٨).

كما تكبر من خلال صعود الأحداث معقدات العصر الصناعي، وهذه الأفكار على السقيز بالإنسان بشكل قوي، أو تخيير هوامه الروحي، ومنظوره الاجتماعي والسياسي والثقافي. يقول القتب "إن تعقبة الإنسان نتج عن كونه لا يريد أن يبعث سأكا في غرقه، وهم يرغمون أن في كل الماء حيوياك متناهيه في العفريه، وليس عفريه بانية، وأن الغرب لم

بنابه عهدا لقد رصد القتب في الجزء الأول من الرواية سمات العصر الرأسل والمهار بمعتقداته وهويته، والذي سيظهر على أبعاضه عصر جديد بنكوته الثقافي، والاقتصادي والنسبي، يسمي فيه البطل الذي طلع انتماءه بالمرحلة الساعه، عندما كلى مصيره يختلف عن مصير سابعه من الولادات فقد نت في أكثر من موضع من الرواية (باب الحرام)، وهي المرحله الفاصلة بين الإقطاعيه الرأسله، والمرحلة المشروه بغير جوربه الساعه، منتهه بطوله البطل "لته ليتهم كل شيء ابن الحرام هذا" (١٩).

غرثوي ابن الحرام هو الذي يمثل الفراع الدارحي، واليهوي بن سوط الإقطاعيه، ومصور البرجواريه هو الرصيع الذي لا انتماء له طلمبا قطع ملته بلعه، التي يمثل الإقطاعيه بل تقع بها إلى الموت، والتي الحياة مضمدا لا ما لم يشهد في الروايه عصر دعا طلمبا، بل شهنذا انفعالا فسرنا مشملا بقصي الرصيع للموت

أدأ لم يحلل القتب بنية المجمع الإقطاعي، ولم يصور ممثله بل وصف عطر راحته النقيه، وأراد أن يبينه نظام جديد، خطم بذل يحصل سمات جديدة، لذلك أراد أنه الثلاثي والروالي، وراح يبنى عطره /عصره/ بالعطر الرصيع الإصلي، صاعدا وكحدا للبرجواريه الجديدة، يقول القتب "الساده الذين كانوا يمشون حلف هذه الواجهات العرصة صمعة بروج منهم راحه الذهب والنور - راحه نراه هتلا واكت" (٢٠) بينما يصف البطل قائلا "كتب أكثر منطقة في العالم بمقدار لقه مدينة باريس" (٢١).

### البرجوارية الصناعية

تمثل وربما الواقع الذي تخور به أحداث الروايه، وبغثري أن وربما عيه لكل الدول التي غدت لاحقا -ولا استعمره، أو الدول التي شنت بطورا تاريخيا وطبعيا معقلا، لأن القتب يرصد البنية التحتية الجديدة للبرجواريه الصناعية، والقوة الصاعدة، يقول "فقط من عقود قليله، منذ اسراع حمى التجديد، والإفلال على الأعمال دور رادع، وجنود التجريب، والصلق نحو المنظمه في كل مكان، وفي كافة المجالات، ما حاجة الأعمال إلى كل هذه السوارع الجديدة، ما جوي من مرع كالصبور في عبور الأطلسي لنصل أمريكا في ظرف شهر" (٢٢).

كما يصور هجوم الروح التجاربه من خلال نفس العطارين، ورتبعهم في رصاه ماركيزاب وربما، واستيذاها أصحاب الفراء والمال، وهي الهافيه لإرصاده دوراتهم كالصنف شهرة وزواءه في مرحلة النظام البرجوازي للكتف في طور الشكل

للعلم من ذاته سوى غلظه، ولا بسمته، ولا صرخته، ولا التماعة عين، ولا حتى رائحته» (٢١)

لقد كمل القطر غروي دور فعال في تكوين الزمن الأصغر، لأنه ولأحد من العاقلة وسطاء الفرض الناس عشر، إلى الظلم والتكنولوجيا، والتفكير المعرفي هارغ من التجدي الذي يصنع به، لكنه نكتم على كل شيء، سطرًا العرصة المنسية، وراح بنمو صناعًا عطره الذي يجمعه ويصنعه، ثم يعود لركبته لوبته في اللحظة المنسية

تؤكد الرواية على نطاق اجتماعيين هما الإيجابي والوجوهية، فلتنقح الأهداف التي سيطرت على كبله وعريقته، أمام ضرورة إثبات وجوده راح يرتكب أيضًا أثر التهم، وحطبه إثر حطبه (قتل العفيف) بسبب ذواغ المنفعة المعبوه الجموعة، وصراعه على بث روحه/عطره، ليس ههنا تقاسيم أيديولوجيا إرهابها، بل لإثبات عبرية التي ساهمت في تكوين لونه البرجوازي

لأحد عبد الوافع بطر وده تلك، تربة حصية لأعراسه، إذ لم يتنور هذا العصر (العصر الجديد)، ولم بعد طريقه إلا عديم بد الذمار (قصه القتل) هقتل دول هذه واستمر عطرها، بني سبل العصر الحب، أحتره غروي في الدائرة ليكون نسا عصر قديم، جعل الكاتب "عد أعلى عبرية وهو بصحة، إذ لم يكن ثمة ما يقفه سوى ههنا ولو ذرة واحدة من شذاه» (٢٢)

تأمر من هذه الطبقة التمنير لتخصب (مكتوبات الإنسان وليسني ههنا، ومجدها، ووجودها هذه الطبيعة المستنيرة لكل بني، الصاحبة والمذمومة لمكتوب الإنسان، من أجل الوصول إلى وجوده المادي، فتقافة هذا العصر وإبداعه مستمدة من الفرد والفرقة، دون الاكتراف بروحه وإنسانيته

ثلاثًا: تطور شخصية البطل وأثرها في النص

لقد بني الكاتب شخصية البطل بناءً هادئًا ومتواريا، من عمر أطووه إلى العوة إلى التنبأ، حيث يتأهاه فيزيًا (جسديًا) ونفسيًا وسلوكيًا، واستطاع أن يتبع تطور هذه البنية عبر نموها الذاتي، ومن خلال علاقتها بالعالم

لقد وفق الكاتب في رصد انفعالات البطل عبر تطور حسنة الشئ، وأثر هذا التطور في رسم حركة البطل وسلوكه، وأثر ذلك أيضًا على حركة الأحداث وصيرورتها، وتطور النص واتجاهاته

غروي البطل هو الشخصية الرئيسية في الرواية، لأنها أمتب على معظم مساحة النص، كما أنها محور النص، وجوهه، وهي العمود الفقري للرواية، وهي الشخصية التي استمدت بطولتها ليس لسمات ليجائية (قوة - الحكمة - أذوبة - الفرومية)

بحلق العلم في منبعا أولي، وبثما هي حلال ملايين السنين، هذا إلى كل هو الذي جعلها حقًا» (١٩)

ويقول هشار: "كل كل فر سواء أكل من الفراء، أو من اللونين مشعوا معرفة ما إذا كل هناك إله لكي يعتني بههه أو لم يكن هناك إله، ولا بهن حلة يجب أن يعني بها» (٢٠)

هكذا يبدأ التشكيك بالمعاهم القديمة، والمعتقدات السائدة مع نمو الطبيعة الحديثة، وتساعداه، ويؤكد للكاتب هذه التشكوك عندما صبر حكم الإعدام بحق البطل، هذا صبر إلى الرز أنه كاهن ليسمع منه اعترافه بحطبه، لكنه حرج بعد ربع ساعة على عبيه دور أن تنجر مهته، وقال "إله عندما ذكر اسم الرب أمام المحكوم بطر إليه دور فهم، وكلمه يسبح به لأول مرة في حياته، ثم يمد على سرير الزرارة، وغشا من غوره

لقد استنسى الظلم الجديد عن الرب الكلي القدرة وفق تعبير الكاتب

ولا بد من التفكير أنه ثم إعدام والده غروي بسبب أنها مرأه رانية وقائلة أمثل، لأن لتعايد والإعتراف حينذاك تعصي ذلك، ولكن حين سبق غروي إلى ساحه الإعدام، وبث عطره فيها، أثار الحضور، فرسوا على سردي من الكيسة والقساوه، ولم يظهر هؤلاء موها بصر، كذلك كل موقف أمالي الصالحا اللاني قتل (غروي) بل على العكس، فقد أصبح هذا الأخير موضوع تقديسهم وتمجدهم شأنهم في ذلك، شئ قلعه من الناس لقد أفرع غروي الآخرين من هاعاتهم واستلهم فكرًا وعقائدا، وحتى سلوكيًا، ثم رجه سلوكهم عن طريق أثارهم بعطره، ولا يخل موقف الكيسة أهميه عن موقف الناس، وكل الكاتب أراد أن يبلل على يده تحمي الكيسة كهيته دينية، وتوصيف الظروف التي هباب الانفصال المبر عن ابنيه، هذه الهبات قلب بالانحراط بالمجتمع الجديد، ولو بساني الأنوار بعد أن تصالوت وتأسرت على إعدام البطل وصبر البرجورية والحامل لروحها مع أنها لم تشهد في الرواية هذا الصراخ، إنما عبر عنه الكاتب، من خلال وه العطر ويطيريه وعده إغواءه، ولقد كان ملاح البرجورية التي غلبت الإطاعية الإلهية إلى الزوال والإسماحل

لقد وفد غروي أركل عطره، فتنبور، وعدا قوة اجتماعية، وثقلا أيديولوجيا في متناول الواقع، فهل هذا هو الزمن الأفضل الذي لراه البطل؟، وهل حتى الوقت لقب الواقع، وتغير منطوره، وهه مركزه وجوده؟ فالكاتب يقول "البطل غروي كل مثل هذه الفراء، هه عثر متكبسا على عهه يتأطر الزمن من الأفضل، لم يقدم

بعض الكلمات، وخاصة تلك التي تدل على مادة لا رائحة لها أي في قلموسه خلا من المعربات المجردة مثل "الصمير - الفخور - الرب - السعدة - الواصع - الأملل - المسؤوليه" وغالباً ما يستحسنها بصورة معكوسة وهو يجبر الكاتب، فيقول "تطم غرنوي الكلام لكه بي بماني الكثير من الكلمات التي تدل على سدة لا رائحة لها، وحاصله ما ينتمي منها إلى حقل الطغص والأحلاق" (٢٥)

هذه لسمات لبطل هو روح الطيف، ووسطها ذات دلالة على أهمية المادة، أي تجد كل ما هو مدني، كل ما هو محسوب وملبوس، واسط كل ما هو فطري، وأحلاقي، لذلك لا يمكن لمواد الإحلاق والطغص أن يبرز في ملبوس هذه الطغص، فحده المصير لا يحل محل رذائل الشجر والمواط، لأنها تعكس مكونات أسس البشر لصالح وجودها، وبإسهاب عبقها، لقد خطى غرنوي المبدأ والأحلاق بل إنه أفرح، ويؤكد الكاتب تلك حين ذكر اسم الرب اسم البطل عندما صدر حكم الإعدام بعه حيث لقاه مع الكاهن

هذه الشخصية ترتبط فكاحها من أجل النقاء بالذل، لكنها لم تتعصب هذه القيمة الأسلية، وإنما تتجاهلها، وتركز على عنها الاسم/الطفر/

كل هم البطل منصبا على الأشياء المكررة أو السعة، الموندل، لا الأشياء المسجور، وهي وصف الكاتب بالأشياء، فإنه الرأى لا تحية مثل روائح الإكمام البز به التي تنهر وتبرق ثم يسبح، وتطغ وراءها روح من مصادر، بتسلطه على الأشياء الصميرة الطيلة اليومية لا تحية لأن ذلك يميز من مع هوية المجتمع، مع روح الطيف التي تقوم على ركن فرسوخ واللباب واليومنة

كرز الكاتب في أكثر من موضع أن غرنوي جمع ووجد بل فعه في بذابه الرواية على أنه واحد من أوعد الألسعراطية، وعبقرتها، ولكن البطل يختلف عنهم بأمرين

أولاً: به كل كتم الرائحة، هي طوقته لم يصبر عه أي رائحة، وهذا ما حذف الألباب والبربر والمصدرة الأولى، ولخص حظه في الأمر السعة التفتية ككتب قد نطقت حبه لشم، لقد وصل الأمر بالعبقر في الانحناء برأيه حتى في لحظ انحناءه، وإفاده مرصه، لم يكن جذبه يتر الأفع، ولطافه الطبيعي لا يكون ذا رائحة لأنه أحمال لثوبه العصر الجديد، ولم يطر بها قبل صوجها وقيل أن يطر في صف المجتمع، حينها ستخرج منه رائحة مبهنة ذات ماهية حصه سبق وبينا دلالتها فالكاتب يقول "أول ما سيطر منه كل أنه الفصيل الذي شراب مشمما من حوله" (٢٦)

ثانياً يختلف غرنوي عن بقية العباقرة أنه لم يكن انتقياً بل طامعاً وشعماً، فلان روح التي تصل لأفقه يتكلمها جميعها، ويحفظها بالآثار لصالح عطره ومنعه عصره

بل لسمات حاصلة لم يشهد ما يمثله في الرواية العالمية إنها عبقرية الأنف بل حاسة الشم فقط

### عبقرية غرنوي:

إن لشخصية البطل غرنوي سمات فاعلية، وتكونية خاصة، استمدت خصوصيتها من طبيعة المجتمع العربي، الذي -سواء أحداث الرواية، سائرها الكاتب من طوقها، وحتى مرحلة القوة والصبح- وهي المعادلة لموسم الروحانية والمزعة سمات العصر، والمتحركة في محور الرواية لتشكيل، وتكون هويتها بما يفقه البطل وبينة فيها من عطر لمن روح/وبما يمتلكه من سمات خاصة كعبقرية

يقول الكاتب "وبدأ كل اسمه قد طراه التبدل على بعض أسماء بواع أوعد أحدين مثل نوسلا، سنن جوسن، فوشيه، يوننايرت وغيرهم، فذلك بالفتكيد ليس سبج أن غرنوي بمقارنته مع هؤلاء الرجال المربين الأكثر شهرة، يقل عنهم بقليل، وحسباً للتشبيه ولا أحلايه، وباحتمال كراه، وإنما لأن عبقرية وطموحه قد انحصرت في ميدان لا يخلو وراءه أشراً في التاريخ، أي في ملكوت الروائح لرائل" (٢٢)

لقد اسط الكاتب اسم العبقرية غرنوي من بين أسماء العبقر، لأن هذه الشخصية هلامية مركبة من ناجية، ومطورة وناعية من ناحية أخرى، ولأن التاريخ لم يات على ذكر اسمه بين عباقرة العالم، ذلك أن إنجاز العبقر لا أثر له، فهو الحبل لروح المرحلة التي عاشر فيها هؤلاء العبقر الذين جاء الكاتب على ذكرهم والتي ربما نزل أيضاً إلى الزوال كرائحه الطفر التي لا تدل أن سرول، أنها مرحلة كاتي مرحلة محكمة بل غروال

-ولا ريب أن لكل مجتمع عبقرته، لكن غرنوي أعطي هؤلاء العبقر قدس ككرم الكاتب مرصه للحدود، والوجوب، وللصبر -بل بعضهم أسداً للعصر- عندما صمغ لهم التاريخ الملائم لثوبهم، وبقاء نتائجهم وشهرتهم، ونفع به إلى الأسم، أصف إلى ذلك أنه يت فيه الخيلة، وأعطاه قود الروح عندما وطد مركزاته، وقبسه، وأسمه

وصف الكاتب لبطل بالعبقر في قفلا "في الفرس الثامن عشر عشر في ميسار جل ينصبي إلى أكثر كانبك تلك الحبه نوعاً وشاعاً" (٢٤) والعبقرية هي قوة عطيه غايه في القدرة، فالبطل لا يملك موهبة من المواهب التي تعرها، بل هو عبقرية، ومن سمات العبقرية التقدم المتسارع في الطوق، والاكتشاف السريع للغة، لكننا لسط أن غرنوي غني بعقلي الكثير في نطق

غزنوي كلّي يتفاعل في حقيقته دون أن يتمكن من معرفة ذلك سواء" (٢٧)

كما أنه لم يثبت حضوره مصراعاً المجمع، بل عمل بصمت وقبضه، وبغير اثرات مستفقه، ولم تكن شخصيته ملتصقة بالأساس، أو كلّي يعطاني بشؤهم.

يقول الأقطب "كلّ يشعر بال الهدف من الرميطة ليس للقيام بهذه الأعمال المصروية بين الأوبة والأخرى بل كلّي للرمطة مغراها الخاص" (٢٨)

ويقول أيضاً "كلّ يحب الانتظار، وقد أحبه مع الأربع والعشرين فلا الأخرى إذ لم يكن استطاعاً فزاعاً ممداً بلا معنى، ولا انتظاراً منشوقاً مثلهما بل انتظراً ذا معنى أي أنه انتظار فعل" (٢٩)

ومن سماته العقل الأسبب، والاعتماد على الجرب، والمهارة، وهو مؤثر على ابنه ابن بيته الحبيبة، ابن العزّ الثامن عشر الذي يعتمد في معرفته على التجربة، إذ أن التجربة أقصر طريق إلى المعرفة حسب رأيهم فهو شرايط النّزديّة لتداني هذا العصر تميز إلى أن الاعتماد المطلق في تفتي الطوم يقوم على التجربة المرافقة بالحواس، فقد أولس هذا العصر الأهمية القصوى للنتائج التي يوصلها إليها من خلال حواسهم (بيروكي - جون لوك - هوبز)

يقول بيروكي "كما أن هذا التقدم جعل الأفكار الطبيعية للعصر قوسطوي وحتى عصر النهضة تبدو لها بنية وحيلة، وكذا تكون غير مفهومة، إن تطبيق الأساليب والأدلة الرأبسية على الحواس العقلية للعقل التي تكشف عنها الحواس أصبح الطربه الوحيدة للكشف والعلم" (٣٠)

ومن هنا هل الكتب يقارب بين شخصية البطل، وسمت العصر عندما جعل تعرفه بكم من حاسة الشم وحدها لا غير وكحاسة نفور غزنوي إلى المعرفه

لقد بحث غزنوي عدد برونه من العرب التي ألقته إلى ساحة الإعمال، عطره الذي أمسى سبين يعمل على امتلاكه واستحواده فاهل به الحضور، وغير موفهم اتجاهه، فاستل بعوسهم، وهواههم، وغير اعتقادهم لصالح أيدولوجيته الجديدة فبدلاً من أن يكون محكوماً صابر حاكماً، وبدلاً من أن يكون متعباً ينف سائقاً

يقول الأقطب "ثم حدثت معجزة، فقد جرى الأمر كقائي بين لحظة وأخرى امتلأ بهوس عضرات الأم في قسمله، وما حولها بأهل لا يترعرع بين هذا الرجل قصيل، تو البرة أترهه والذي نرجل لنوه من العرب، لا يمكن أن يكون قتلاً، هو عبه الذي كقوا قبل نجفه وأحدة متعشرين لإعلاءه" (٣١)

إن هي اعتمد الكتب على استخدام البطل لحاسة الشم دلالة على الجمع، فالبطل بنفسه اختلجه وأخرامه بقله أما جسده فقد كلّي منصبا على عالم الروائح وفي تغيير الكتب

فحاسة الشم سمه انفسيه من سمات البطل، وطبع من طناده الذي بما جموه، ونعز ما هي سمه رافيه عند الإنسان، بهز ما هي حاسة غزيريه (حيوانية) عند الكائن الأخرى وهي أكثر نشاطاً وفاعليه عند الحيوان منها عند الإنسان، لكن الكتب جعلها سمه وحاسه فعلة ونشيطه عند البطل، بل تكاد تكون البطل ذاته، وهي وسيله البطل في تعامله مع محيطه، وهي الوجه الآخر للشخصية من حيث هي شخصية غزيبه، وهذا يؤكد الطبع الانساني للشخصية، أو البدائي في سلوكها العرري

ومن هنا لا يسعرب تفحص العرب وأرواحيته على عيبر أن عطر البطل المنعول عليه من قبل هذه الحاسة يكون مرحلة البرجوارية

فقد كلّي البطل يشعر بالمرارة، إذا ما اكتشف أن هناك الكثير من التكتيف، فسي لا يمكن تظير ما حتى يصب عطرها، قد كل يعصر الأنبيه حتى آخر انفسيه، لا مملأكها واستحوذها، ولا يريد أن يصفي ولو سبره وحده من عطره، ولم يكن يتمتع إلا بالروائح التي استحوذها من القتل بالقيل لا يريد أن يبي مثلها علواً، وإنما يؤس بأهنية رغبات الإنسل ووافعه، وتلبيتها بقة وسيله كقت، وهو يريد في قتلها مقاومة كل القوى المعادية لوجوده بما في ذلك المنل

نصوب إلى ذلك سرعته في التكتيف والمجاهرة والعموص والمراءاة والرب، كما أنه يعطيه، فيعتم على وينت بانيه ووحانيه مطليه، حتى في أشد المواقف انعلاء، عدا عن احصائه بأنه خلقي مبدع، لقد ربط الكتب روسكوته بين الشخصية أو افقيه والشخصية الحرفية التي تصارع لإب وجوها، هذه السمات هي الشخصية أو حده ليست عداً ما أو ناقصاً، بل رسمها الكتب على أسس إيمته جيداً التصاد بالروابط العصبية لتعريف الشخص المبدع، وما تحمله بغياب شخصية البطل يكشف تعقيدات حياته، عالم الإنسان العرري الباطني، فهو العالي والسلمي والعسير والذني يوسقه وأدواته وسيله إلى العيش الكريم

كل البطل (غزنوي) ككل عبقرة العالم يهشي بما هي خصه من نوعاً ابداعية وخاصة عندما اكتشف ملكوب عطره الكلس في حاسة الشم يقول الكتب "إن النشاط الإبداعي للعقري

هسي سمو هذه الطبيعة، وبمساعدة ونومع مركزيتها، وسيطر بها نعتد الإسفل في تمحوره حول ذاته إلى هذا الوحش الذي هو بغيص الإنسنة وليدة الوجه القبيح، وهذا ما نلمسه من قلق الإنسنة المعاصر الذي يعينش الحواء الروحي، والعصب الذي يجعله ينجح إلى التعويض والكفوف في ردود أفعاله

وهي جبل الوحشة نظم غرموي علمه، استقطب روح الأرض، فلكتب يقول "فمحيطة كل ملكوته، ملكوب غرموي الفرد من نوعه، هو المهيم، وهو الفائز بمشيبته في سمره، وبعد حلقه، وأن يوسمه، وفي رحمته يسفك نهيته من أي تدهيل، لا سلطه هنا سوى لملالته، لإزادة غرموي المتطهير الرانسع، الفرد" (٢٤)

إن مغزيت البزجوار به، وإثارته تسمى الإسفل عن ريف ثوبها للعالم، هيف غرموي الذي علمه في الكهف لسمه سبع سدوات، مهداً لانتلاقه علمه مناسر الأرض، وتجنيد البشر، وسيطر ويسود، وربما في وحدته تلك، وإعصامه الفائز بالمسطرة على الكون إشارة إلى مركزه العظم الوحد والملاقة من الأعلى

يقول روميل رولان "الفرلة مسروعة عندما تضحك من الإنسنة، وتحت قواه من أجل العودة إلى العمل"

(٢٥) تلك عاذ غرموي إلى الحياة بعد هذه الفرلة التي دامت سبع سنوات لأموره القتل الهلالي والمسرور فيكون البداية لانتلاقه عزمه وطرد وجوده وأركانه "أرما للرم بيعة دلالة عند الكتب حيث بد مقصاً في تزيخ التراث الإنسنة حيث خلق الله الكون بسبعة أيام، وهناك سبع سموات"

### الخاتمة

نظي البطل عن عطره عندما اكتشف أنه ما يزال غير فخر على شم نفسه، وأن عبقريته لم تحق له الحب والتمتع والإثارة منكم حبيب الأحرار، حينها سكب ما على من عطره على نفسه فوقع هزيمه المجمع التي سمعه ورسمه وهي مشيبته، وأباح فيه الاستحواذ والتملك بقاعل ويشي الوسائل، هذا به الفرلة الأولى، لأنه بلاخ الراحة، سرفها، بعد في سلم أدونه وأشاع ثقافته ومبدته، بهذا المجمع الذي وسع سيطرته واستهلاكه واسترف في الترف امتحت معالم وجوده المادي والروحي حتى نطقه لانتلاقه المستقلة بالبطل وسبط الحضرة، وصنع عطره ما

يقول الكاتب "عشرو إلى ثلاثين شخصاً شكوا حلقه من حوله أحدى بصمبها شبة شديداً، هندوا يصطوبون، وينداهون، وتزاحسون، وكل منهم يحاول أن يكون الأقرب إلى المركز، فهجموا على الملكة، وانقصوا عليه، ورموه أرضاً، وحلل

لقد عذا غرموي مودح الأخلاق والمبادئ والإيديولوجيا السائدة، فعرى هو العامل الألائحي في تطور العرب

يقول الكاتب هازار "إن حصائص العمل الأقوى والسكاء الأوضح والفهم الأثني إلى سوبر" (٢٦) لقد حقق غرموي في أن يكون أخلاقاً، مثلاً، جاهد العلوم التجريبية في هذا الأمر، وجعلنا جزلي لعقله عسما لوح لنا ببطوره، فأعزنا، وأثرب، غرموي الذي لم يكن متحمساً أو قلماً يراه أي شيء هي الحياة تنوى لعطره

وخلاصة القول أن شمسبه البطل شخصية مركبة، جسدها بيولوجياً، أما عقلها وسلوكها غرموي (ميدافيريه)، وهذا لا يعني الطابع الرغوي العربي الموجه للتخصيص والذي هو الألفاء حله السد

غرموي خلاصة عبقرة البزجوار به، وإيداعها المطلق، حربها الاقتصادية (دعه يجبر، دعه يمر) حرينها المسمية، مهداً الذي يقوم على تفحص البشر، غرموي الذي عرر منطق الفرد والمسطر، الذي يقدم على لغواين المدنية والمبادئ الإنسانية

### هزلة غرموي

بدأ الجزء الثاني من الرواية بوصول البطل إلى جبل الوحشة (هبة بركي بلومب مركتل) هذا المكان الذي عبر اثرس المرمين عن الوصول إليه، عاش به غرموي سنوات بوحدته وعزله كبيرين، يقول الكاتب "لم يبرح غرموي كيهه إلى المخرج إلا ليلق الماء، ولكي يسطد السعالي والآفاني، وكان يسهل عليه ذلك لئلا، لأنها كانت تحتبي بعب الأبحار، أو في جحور سميرة فيكتعها بلمه" (٢٧)

فعرى صانع عطر الإثارة والحادية، هو ذاته الذي يشتم السعالي، ويلق الماء، هيل الكيف حامل دلالة الكفوف الإغاني بحركته التراجعية إلى هذه الإنسنة المتوحش والفردية فالفرلة والوحدة والفردية من صفات الإنسنة البزجوي لأن لفر - هي هذه القطعة يعين بعلة برمه اختلافها إلى الأنطوه والإنغزات، أما استبعاد غرموي للسعالي والذباب، إنما هو رمز لتوحيش الفرد البزجوي من أجل تصوره في الحياة، ولكن تأليف جيبه، فالإنسنة الذي الأول يبعث عن أي شيء، بعبه طمعا بلقاء هيل لكن إسم الطيف الحنيد يملكه نمطاً لا الجشع جولة الواحد من أجل البقاء في عصر يمثل هذه السمات

### الهوامش:

- ١- العصر من ٦
- ٢- العصر من ١٠٢
- ٣- العصر من ١٧٧
- ٤- العصر من ٢٢٥
- ٥- العصر من ٢١٠
- ٦- العصر من ٢٥٩
- ٧- الفكر الأوروبي - العصر الثاني، من ٣٢٧ - ٣٢٨
- ٨- العصر من ٢٠
- ٩- العصر - من ٥
- ١٠- العصر - من ٢٢٦
- ١١- العصر - من ٢٨
- ١٢- العصر - من ١٦
- ١٣- العصر - من ١٩٣
- ١٤- العصر - من ٤٤
- ١٥- العصر - من ١٩
- ١٦- العصر - من ١٢٠
- ١٧- العصر - من ٦٥
- ١٨- عصر التنوير - من ٤٩
- ١٩- العصر - من ١٠
- ٢٠- الفكر الأوروبي - من ٦٠
- ٢١- العصر - من ٣٠
- ٢٢- العصر من ٥٤
- ٢٣- العصر - من ١
- ٢٤- العصر - من ٥
- ٢٥- العصر من ٢٧
- ٢٦- العصر من ١٩
- ٢٧- العصر من ٣٥
- ٢٨- العصر من ٢٤٨
- ٢٩- العصر من ٢٤١
- ٣٠- عصر التنوير من ١٠
- ٣١- العصر من ٢٩٧
- ٣٢- الفكر الأوروبي من ٦٤
- ٣٣- العصر من ١١٨
- ٣٤- العصر من ١٤٦
- ٣٥- الأديع الفني والواقع الإنساني من ٣٩
- ٣٦- العصر من ٢٩٦ - ٢٨٧
- ٣٧- القطر من ٧٦

دقق كل قد تمزق إلى ثلاثين قطعة، حطفت كل فرد من الجماعة بحداده، وقد ملأه الجشع ليلتهم<sup>(٣٦)</sup>

ربما قد لا يكتب من هذه النهاية للطفل حبل موصوع الرواية من يلفت النظر إلى مؤثرات انهيار البرجوريه التي تنصرف صقعوها بالانسيلاك والباحو، فيها التملك والانسداد حتى لفت إلى الإفلاس، وربما إلى الإهليلج والهلاك، فالمجموعات البرجورية تجعل دولة دمارها، هذا بلائي غرنوي وبلائي عطره، فكلت بعول القطر بعيش مع الزمن كله مراحل شبابه، وبصحه وشيخوته<sup>(٣٧)</sup>

واختارنا يمكننا القول أن هذه الرواية رصحت الواقع المعاصر، وربما نصيحت بحد من حدود العصر الذي أراد الكاتب الحديث عنه

### المراجع والمصادر:

- ١- باتريك، روسكيند - رواية القطر - ترجمة نبيل الحفني - دار المدى للثقافة والنشر - الطبعة الرابعة - ٢٠٠٧
- ٢- م. خرايتشكو - الأديع الفني والواقع الإنساني - ترجمه شوكيت يوسف - منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق - ١٩٨٣
- ٣- بول هاتار - الفكر الأوروبي في القرن الثامن عشر - ترجمة د. محمد شكيب - مراجعة د. إبراهيم بومومي منشور - دار الحداثة للنسبة والنشر والتوزيع ش.م.م - الطبعة الثانية ١٩٨٥
- ٤- ايمسلي بيزلين - عصر التنوير فلامسه الغرب القديم عشر - ترجمة د. هادي شبيب مراجعة منظم الطحس - منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق - ١٩٨٠

# الخلاص عن طريق الحرب في (سعادة بالية) لغابرييل روا

□ حبا سلطان \*

تلتقط الانبيسة الكندية غابرييل روا في روايتها "سعادة بالية"، برهافة انطباعية مميزة، نبض حركة الفكر وتواترها في صفحات الحياة المنيبة، وكيف ترسم تلك الحركة منحنيات البؤس والشفاء في السجلات الإنسانية، وتبرز بدقة حسنة السبب الخافت الذي يقارب الذي مت تلك الآلية العديمة الرحمة التي ينتزع عبرها الفكر اجمل المشاعر والانفعالات الطوية مقلصاً التعاطف الاسري إلى حدوده الدنيا.

تحمل الرواية الطابع الكلاسيكي الذي يطلق عليه الانبيس الألماني هرمل هيسه نمط النمو، فالشخصيات تتدرج في المكتسبات المعرفية والخبرات الحياتية وصولاً إلى الذبح الفطري الذي يتوج مسيرتها العملية ويخون صفتها الاجتماعية.

نعود أحداث الرواية إلى البدايات الأولى للحرب العالمية الثانية، وانعكاساتها على مدينة مونريال الكندية وتحديداً في حي سل هنري الفقير، وتدور في تلك المرأة المقهورة التي استوعبت طويلاً معاناة مثيلاتها من النساء اللطفيات في العالم،

أحلت "روا" لبطلتها الأسليه اسم فلورنسين، وتعتنقها نحو اصصي الطموحات من خلال تعلقاتها لشئت جان ليفيك الذي منح أملاها للعرصة تغييراً حاداً ومحبباً بعد أن استعرقها الانتظار القلق لتغيير

فحصت بين جوانحها راسل الانفسر الصادرة عنهم واستقبلت موجات التعاطف منهم، وركزت السؤال الذي يحمره الكثرة في اتوب روايتها معلناً حول مصير وربتها ومقرنها على الإفلات من مصير الشقاء وما هو قسم

وأفكر هم التي يمكن تغييرها، وتوجيهها في الاتجاه المطلوب، وخاصة للحرب

لإكمال اللوحة المؤثرة عن الشقاء الإنساني لا بد من الدخول في تفاصيل الحياة العائلية لأسرة فلورنتين التي تسمى الأم روز - اب المسيرة من العمل قصصى والإنجاب المتكرر، والاب للعامل يبدأ عن العمل والأنباء التماثية المعروفة في حلامهم الملمسة، فهل كل لديهم الوقت في أثناء السنوات التي أمضوها معاً في بنوهم عن اشتغالهم ليتعلموا أن يبعثوا

كل العمل بدلاً البيت وتبعد حركة عجلة آلة الحياطة للكلام والقصص، وسفل معها الزمن واليوج الصانع، فسكت أصوات كثيرة، وبعثي أمور كثيرة غامضة، بينما هي تهر لإطعام الأفراده الجائعة

لغة الأهموم لا تتوقف عند الفرح (الإحلام) شكل روح مهما كان بسيطاً يثير الألم، بما فيه رحلة إلى الريف حيث تتذكر روز أنها ألبسة مصبغة قديمة بعد أن "النساء بعثر عطين"، وتلقى الجدة الصلبة التي تحولت بمرور الأيام إلى ابكر عبيد لكل أمل، فتسير في القصور المرعب من عدم معرفة حيلة الكنايس من الشقاء هو السبب وراء التصلب والامتناع المرعب على الذات

تعمل فلورنتين حظوة طائفة ويهرع سمو جان من أعالي بوسيا لحمله إليه حبيبته، لكن حين يرفض هذا الحب العسير، والسيء، لا يتركه بشغفه القديم ووحشته العاقبة، ويكل ما معه وكل ما يبرأ منه، محسراً هذا الحب الهالك بالعه توتر في بصرانه بالنعوى

كانت فلورنتين احتفالاً بعجز عنه الوصف لوصفها كأمراء مرفوعة، وكرامته محبته لادائها، وأصمت تصبوا من اليد من اكتشاف نفسها مفرقة ومهجورة، صفت حبا ومات أحلامها وانطوت على نفسها، تعمل وتبسط

شجاعه روز - لنا المارة لم تمنع المحافظة على تماسك العائلة وحماها، وبدا الانعزال المؤلم بيمتد الحيات الشعة في كل اتجاه، فذنبيل الصمير والمرص الذي كان يجتر النصيح كثيراً ويحدثن بعوض شفاء أهله الذي يمرض عليه، بينما أن يكون حكيماً، عير به بعبارة الممرضة الصاعدة في المشفى الذي نقل إليه للعلاج وتدرع به بره حذية من عقاله النقيص، مما يهزل أمه ويضرها بال ولها قد انحطفت منها فتقام أصنافها بالعر، بينما فيها الأكثر أوجع الذي اكمل قائمه عجزه بطوع في الجيش خلاصاً من الطفلة، وبعدو سيد حيكته وراعي الجميع المنصبة، أما ابنها إيفون ذات الأعوام الثلاثة عشر فتصل الحطية على كاهلها الصمير وعد عسها لتكبر راحته لأمره وتصح فانييل الرزبا الأخيرة قبل وقته

حاضرم في طلق الحياة السريعة والغيرة التي تجتفرها كنداله في مطعم للفرار

كل جلي ليعك مختلفاً للعلة عن الذين كفت تلمحهم خلال مغامرات حياتها المصطربة والفرار، فهي لم تقابل رجلاً يحمل كل علامات النجاح مثله، مما جعلها تحسن الشفاء لمرعب وأفكر المبرره والمرض في أحاطها وتذكر سموات الطفلة التي استطاعت وحدها أن تجلب في عصورها بعض النور - إلى البيت، وعسل والدتها قبل في الحياطة وحمة المنزل عندما كانت طفلة

حللت فلورنتين وهذا شحصبها مع المنز حول شفاها الموروثه، وألقت الحرب بالفراس معها شعورها الموافقة عن الوطنية والحالة الاجتماعية وتورس الثروات، مما راع الانعزال ودفع الطلقت نحو المال الملمص

فجأت ليفيك فكر في الحرب بلصق فرح جمعي باعتبارها للواقع التي متوفر العمل لجميع فتراسة الجاعره للاستعمال، أي فرصة مواتية للارتقاء المزي، بينما وجد فيها صديقه إيمانويل فرصة متمية لتسديد الحساب وتدمير ملطه المال وأعطى الأروية للندوة التي هي العمل، وبين التوجهين بقي إخراج القتال فرصة بعصهم الوحيدة كي يصير رجلاً

استدرك جان مع فلورنتين في الشقاء الذي رافق ظهورتهما وطبع حيزاً بينهما المستعينة، لكن هجان سار نحو التطلم إلى النجاح والطموح المصنعي وأهيا نفسه للعمل والإنعام، وبهيت فلورنتين بهما لمشاعر النعز من العمل اليومي والنعني من أجل أحاطها مما طمعا حصة المجوهره، وبين الاثنين اطل إيمانويل بكشفه المبكر عن الشقاء الذي سهل عليه فيما بعد معاينة ماسة المملوعين وهم توأمهم

كل جلي يلف نغمه نحو مستقبل واضح، لكن فصولاً شديداً نحو الكنايس البشرية مزج بين الأروية والرفاه والإحضر انز فقه، وزوطه أحباطاً في التعلطف الذي يطر الحاجة الدمه إلى ترفع بعدي بوع من أنواع الشعة نحو الكنايس الإنسانية الأكثر حدا عه، وذلك تجل فلورنتين من في صدقه متدورة بث الاستمرار والطق وتتبع صوب امتجده الأمل المستحيل في حالة الغلاء الباعية

انضم جان إلى حلفه الرجال واصعى إلى احاديثهم حول الحرب والخط بعصفتهم وبع على هذا النحو في الشفق مره بعد أخرى من عواقبه، فصاع ظريبه الباردة عن الإيجال الإنساني، التي يجب أن تلمس بالكلية، وتكتسب وتكتسب شواجر أفكرهم، فراهم، قوامهم،

هسواء تطوعوا من أجل المجد أم من أجل البقاء فقد  
رهتوا بنومهم للحلاص عن طريق الحرب بأحسن  
لا يخلو من الإنجاز والإنبعاث، وبذلك جسدوا حلم  
الإفئدة للبشرية من الإفلاس التام

للمستقبل وقد غلب بنصحيات الرجال  
ومجزؤاتهم بأن مطمئناً لكن حالياً من الفرح،  
مقوفاً على أهول جذبه و عدة يمثل بطلان روز - أنا  
الجنيد وطفل فلورنتين المنتظر، فهل يمكننا القول إن  
الشقاء يوازي بعيناً بعد من وحب لمحيوات المصطفية  
تلجوا من استنراف الفجر المواصل، أم أنه استنبرج  
بحولات شكلية معارضة أنبهي الأرتين قلنا ما دام  
الجمع الإنساني ممكناً في القوم.

ترجمة د محمد عفيف النجارى - إصدار دار  
الحداد ٢٠٠٨

وصف الفجر العذري حتم على الكتبة استعمار  
كل العناصر المكمل للصورة القلعة، بما فيها  
تبديل البيوت التي هارت الضريح، واصناف  
حواف روز - أنا من الموت لعدم وجود الكعب  
المناسب، بصياداً مولماً لمنتهى الفجر والإذلال

بعد أن يصل الذوايه إلى ذروة الأرمه  
وتصبح المشاعر المنقبه عن الفجر والبزخ، برحي  
"روا" العسل طيلاً ونعمه طافه صجور للإفئدة،  
هايمانويل الذي كل من تطوع في الجيش،  
ويذا يخرط مع العمال في جو الأحجية العفصنة  
المرسحة هي الروح، ساعياً لهم روح الشعب،  
بتروج فلورنتين ابنه هذا الشعب، بينما والدها  
بمجاور عاقصاته ويطلوع في الجيش سمناً لغرب  
عقلته

"تدمير الحروب" كل المنتظر الذي جمع  
الرجال معاً ووصح لهم مسيرهم المشترك،

# أحاديث الأقنعة أنغام غافية في قاعنا السحيق !..

□ محمد جاسم الحميدي \*

جاءنا وفيق خنسة في أولخر السنينيات  
وأوبل السبعينات معلماً، وإلى أن غابنا ظل  
معلماً شاملاً للمعرفة وللأخلاق أيضاً..!

وتفتت فيه ثقة عمياء، لم يطمئنني في  
المدرسة، كنت آنذاك في المرحلة الإعدادية،  
وقد قطعت شوطاً طويلاً في الكتابة، وخاصة  
كتابة القصة القصيرة التي بدا يطمئنني فيها أخي  
خليل جاسم الحميدي (رحمه الله) منذ المرحلة  
الإعدادية، وعند ذلك الوقت لم أعرب الراحة،  
وأنا أتوق أن أكون نجمة مضيئة، أو فمراً  
هادياً، أو سلفراً أفك ظلمم الحكوات  
المقصودة، والفضح أسرارها..!

في المرحلة الإعدادية سيقنني قصصي إلى  
المرحلة الثانوية، وغالباً ما كانت تنشر قصة  
للعدد في مجلة تقوية الرشيد السنوية، أو في  
مجلة المنصل التي كان يصدرها اتحاد الطلبة  
في الرقة أحياناً...

لم تكن ظروف الصراخ متحفة، كما يدع عنهم  
بل أدتني، إلى طبل إيراهيم الجردادي بساتنه،  
وحميمته، أهر بهم ألياً سداً وأدياً، وعبد الله أبو هيف  
أكثرهم بعداً لنا، إلى كفاً يزكر أن علي هو أنا  
وسلطنا على وفيق خنسة وخليل جاسم الحميدي  
كنا يزكر أن علي إيجابنا مما جعلهما واحداً

كأن جبل أحي خليل يتعامل مع جبلنا بحذر  
شديد، بل وينهنا نغماً للمصراع معه، أو للصراع  
مع بعضنا بعضاً، ونحن مجموعهم مجرّد، ووأدها  
الميكروب لا يجلو روي نلثه أهراد أو أربعه، قيل  
أن نره نره وأهذ أدنية وهية تلخر أتر لكها لهوايتها،  
أو جاء وعيها بدتها تالياً!

شبهية أقرب إلى المعجرات أو الأساطير أو الميثيلا التي سبقت إلى الوجود، وقد شغف من خلالها "بعض تلك الإغلام الباعية في فاعا النسخ" لقد استعطف تلك الحكايات التي عفت طويلا إلى أن اعطاهم تلك النسخة "تتبعوا أثر اليوم عنها، وتنبعث من أوتاره المعجزة، وتستعيد لونها، وألوانها الأولى"

ما كمل ممكنا أن يكتب وفتيق ختمه هذه القصص حاصه في السبعينيات، ليس لأنه لم يكن يطرح عنه قاصداً، بل لأن تلك الروح في القصص لم تكن سابقة في السبعينيات، لقد كتبها معننين بالإنترنت، وحتى لو كتبنا هذه القصص، فإن علينا أن نشكك فيها، أو ندمها، إذ لا يمكننا أن نروج الحرافات والأوهام والمعجرات، ونحن ندعو إلى الواقعية سواء الكتب والقصص الواقعية أو الواقعية الجديدة، ولو كتبنا أدراك لفتن هذا ربعا، ولطهرت كثير من أخلاقه غوطه على الهضم حيث بهاهم الناس الحرافات التي يومنون بها، ويعتسرون، فهم أبطالها، نلت في الناس أو سوادهم كانوا يومنون بالحرافات، ويمارسونها، وهكذا سيكون القصص دواب محي، وغير "مفعولة" أبداً، ما دم من يومنون بها هم أبطال الدين بهاجومها

طبعت المجموعة في عام ١٩٩٢، في هذا الزمن كتبت القصص غير المفعولة قد أصبحت تطلب لأنها غير مفعولة، أي غير واقعية، وحتى غير ممكنة، ذلك في أمريكا اللاتينية، علقت في الأدب، وقفت على اللامعقول الذي "تحينه"، واللامعقول الذي سمعته، أو حشرت إليها من العزوف المطلقة، ليصبح علامة فارقة في الأدب تحسبها، بعد أن هضم عتبه العرب ولا مفعوليه، وحراف الشرق وحكاياته، وقد انقسمت تلك اللامعقولية بالمركة المأكولة للعجائب التي بناها أحد أسباب قلة هذا المعصاني بكسر في لامعقولية. لقد أصبحت اللامعقولية عصا، غوصاً، روية قليلة لتأويل، والذات السعد الحزوة أو للمعبد الدلائل وأصبحت المعجرات أو الحرافات، أو الحكايات المرفقة في العصر، هي علامة الفارقة، فالتكتب بمنهجها الآن، من فاعا المسحق، وبم حيداية أحياناً، لكن تلك الحيداية كانت مكتنزة بالقدح الحلي جعل كيجه وصولها على نحو يوم به، حيث أبقها من عونها في امتصا فتيبة، وهي دابة داخل حذوز المنسة في الأرض، فالجاني الذي جانا يومسيت، هو جزء من ملحمة الحياة الذي أتي تحشها، ليس وهما، ولا هاعا، بما هو نحن، وقد امسك بنا روحنا التي نعيش أو تتأسل في كتابات أخرى لا تموت، هؤلاء أساطير جديدة، أو بتحقيق خلود دائم

الحومنة، حيث وسمعنا ما نحتاج إلى مماعه، وما نقتدا إلى أن نواصل المشور

عسا وهي بصبحة فتكا عتجب له، وثق به، وتلقب منه دوسا مثالية عديده، فالتاعر وفتيق ختمه الذي طبع أولى مجموعته الشعرية، وهو في الزفة (الشراكت متنافرة على وجه الواقع - ١٩٧٠)، لم يكن يريد أن يكون إلا شعراً، وهو لا يرغب في مكاتب أو مناصب، فقد ظل انتفاً متوصفاً، وهرباً من طوب الناس بسلوكه دور أن يدلل حظوه، كانت قريته منه، أو هي دور بتيه، سطر أن يقول لها نعم ليلتها، وقد هبها له أحد أقرانه المتعدين انذاك، لكن كبرياه لم يسمح له أن يتجاوز ما يسميه من بكسه جوده الشخصي، وحتى حين احتلف مع بعض الأتباء من أبناء الرقة، تزعج عن السيف والسيف، هي الوف التي سألوه ألسه حده من الطرف الآخر، ظل ثابتاً على موقفه، قتيلا، التي لا احتلف معكم سيبدا، فمن جومها في نيز، واحد، فلماذا افتح جبهة على من كانوا مثلي، انتم لستم أعداء. وأنا لا أحتد الشنتم والسباب مع أحد أبداً. وقد ما قال، بهاء الطرف الثاني بالحسرة

نروج وفتيق ختمه في الرقة المرأة التي احبها، وكاتب أصولها من اللاتينية، وبذا كاه يرى فيها المرأة التي دفع وراء الرجل العظيم. سكن معها في الرقة، وقد رمسي عن حبه وزهد الأيهما، وكل الترامه بالمرل يكاد يشير إلى راهد ينفذ في معزانه - لولا وجودها - بهي في الرقة حتى عكروا إلى اليانل مرسا لعم العربية، وحلال اقامه التي طالت في اليانل كل يزل إلى اللاتينية. وبها استمر عندما عاد من اليانل بهقوا، أصبح راحلتنا أكسل من اسي سعد الكسلا. فهل كل مثله صاحب حظ بطلو الصحر

لقد فاز الكسلا بتروة دور أن يحدرك من مكانه إذ حصن له الجرن الذهب من الكسور المرصوده. ما وفتيق ختمه الذي لم يوم بلجون حتى عتد كنب عنهم، فلم يحدرو له كنوزهم المرصوده، لكن على في اليانل حوق له كغاية كل يتحاجها مع سرتة

### أحاديث الأفعى

وفتيق ختمه متعدد الإتهامات، فهو شاعر، أو قاص ثابا، وقد كتب الشعر والنصة للأطفال والكبار، أما أكثر كتاباته فثابا في نقد الشعر. وقد ظل على صله حميمة مع أحي طليل. وع طريقه وصفتي مجموعة أحاديث الأفعى التي طبعت عام ١٩٩٢، لم يترك حشها على الكتاب، فلماذا هل هي قصص أم أحاديث أم أساطير؟ ثم هل يريد أن يؤمها أنها موزيت

في حديث العنبر ص ٨٢ تكتشف ان العنبر والجوع هما اللذان يدفعان الناس لبيع كبدهم التي تمشي على الارض واحياناً يكون العجائبي عجاظياً لأنه بقي في حلم فيبح ص ٨٩

باحصل يقول ان الكاتب تعامل مع تلك الحكايات بشكل متعمد

لقد اكتمى احباً بنقل الحديث والإشارة إلى معامه وحذوئه، ومشاركته به من خلال الراوي كما هي القصة الأولى والثانية، اما بقية المعجرات او الكرامات هذا كل شيء حداثياً غالباً

## ابواب العقلية البدائية

بعضها مستمد من قصص الجن التي يروونها، وهم ساحبون او مومنون بكل كلمة يقولونها هي حبيث المملوك ص ٣١، يقول الروح مزحاً لزوجته سراح فطشها ففزع لمرأه في غيبوبة لا يقوم منها. وهم يركبون في سراح هو اسم للجن الذي تلمشها، والاب يدعي على الروح، فهو الذي يمر الجني ليلطشها

في الحلم والأعمى ص ٧١ يصور قتيبي حلم محمد علي باشا حين إسماعيل الحجي الذي يعيش في قرية أخرى قد أعطاك عزه، وكذلك كالي

## لغة العيين.. وصناعة الإعلام الترفيهي!

□ د. عبد الله بن أحمد الميمي \*

أقول للمرة المليون: إن فضيحة لغتنا العربية اليوم، في هذا العلم المسمى بالعربي، هي فضيحتنا الكبرى! وهي فضيحة إعلامية تعليمية مخجلة؛ فلما الإعلام، فحكيه فاضحة. وما من شك في أن صناعة الإعلام الترفيهي ضخمة في العالم اليوم، ولا سيما في عالم غير منتج، وطوفان الترفيه الرخيص فيه بكت وسيلة تخدير شعبي عن هواجس مقبلة للحاكم والمحكوم، كالعلم العربي. ويصف تلك الصناعة (لعمري تشومسكي) بقها - وبحسب الشرح الذي يتكرم علينا به فاتها - بتم تكريسها لتحويل اهتمام الشعب نحو "أمور الحياة السطحية، كالأستهلاك الرابع"، وتلقين "الفلسفة التفاهة" (إلى الشعب<sup>(١)</sup>). وما أهلك الشعوب إلا اللعب بعواطفها واستغلال وتلقينها "فلسفة التفاهة"، على حد تعبير تشومسكي.

وأما التعليم، فضيحة باهظة الوضوح. تلك إن لغة أمية، أو تغلب فيها الأمية، أو ما تمكن تسميته بتعليم الجهل والظلمة، لا مستقبل لها اليوم. والعصر لم يعد عصر الرواد الأفذاذ من النظريين، الذين تتبعهم قطعان المريدين، بل هو عصر الآلة.

والذكرى التاريخي - التي ربما ننعم المؤرخين - فقد كثر رأي بعض رواد الحداثة الشعرية إشكالياتنا العربية في الإدراج بين العلامية والعصبي. وهي إشكالية تمثل ما أسماه لنا - جدار اللمة<sup>(٢)</sup>، فاقين أنها إحدى أبرز إشكاليات حركة الحبيث، والشعر الحبيث حديثاً، كما حدثت عن هذا مثلاً مجلة الشعر<sup>(٣)</sup> في عندها الأخير، (١٩٦٤)، حينما أعلن (يوسف الخال<sup>(٤)</sup>) مؤسس المجلة أن حركة مجلة شعر قد اصطدمت بالأرواحية بين "ما تكتب وما

الذي يتطلب فيه جهاز صغير واحد تجنبد جيش عرمرم لا من المعلمين، بل من العلماء المخصصين فكيف بصناعة ذلك الجهاز الصغير، أو تشغيل مصنع لصناعة<sup>(٥)</sup> العلم ليس بالقراءة والكتابة والثقافة والحصول على الشهادات الورقية فقط، بل العلم نزيهة وقيم، وهو إلى هذا منظومة من الصواب للحيثية والحصارية وأول هواب العلم بمعطياته تلك اللغة الحية، مبهومها الكلي.

\* يلمح في جملة ما من بؤله الإشارات العربية المتحدة.

مزائعه الموسمية، وقاعات الموميرات مملوكة بالصور، وصروح الجاهلات مازده الأكاذيبه وحاصلة ملابيهه نك أرحتنا الر انعه في تعلمها الثاني والعالي، غير عود وعود من الهبوط في الصعود - والصعود في الهبوط، حيث لم يعدم هيا التعليم ولم يوح، ولم يحز ولم ينل، لا هي الإنسان ولا في التسل كل محافل التفاع، التي بقت محجورة للعالمية في المناسبات الشعبية الموسمية وغير الموسمية، لم يذ "يمنع من وصولها جدار على أو خباء مطب"

**والشعر الوطني صار مؤرخاً لغة الأطفال في** برامجه ومسلطهم المسلية، كما أصبح لغة الدعاة السنيين أيضاً، ولغة المواظ، وحطباء الجمعة، ولغة الخطباء لشعر التسييح والتوحيد ونكر الله تعالى!

لقد كنا نقول منذ وقت غير بعيد إنه لم يبق للبرية العصرية إلا مطلب الجماعات، والمنشآت الدينية، أو الرسمية، والأ تلك الطغوس ذات الصيغة السنية، ولغة الخطب الإسلامي الدعوي ك يقول ذلك، ويصنف في: وسط الزمن بالمستقيين، ويتردد الاستلال السؤال لتمرير التوسع في العافية بونه تعالى ﴿هَذَا نَشْرُوتُنَا الْكُفْرَ وَثَابِتُهُ لِحَافِلُونَ﴾ (الحجر ٩٦) ليعال لا حوف على قمرية، هذا عهد الأهي ليني، يخر بعت لعنهم! وكذا لا نرى ولا نسمع حال هذه قلعة (المحفوظة جداً) اليوم! حتى أوشك أن يصبح تلك الآية حجة أولى لدى كل دعة العافية، ومن مختلف الثقافات، ودرية المصاعين عن طعناتها صمما بلع(ة) نعم كنا في تلك ليلبة الباقية من العفاء من الله وكذبه ورسوله وسلف لغة العرب بطن ونقول، هبل من نظنها في علامنا وحر اكنا تنعاني من (لغة الصل) إلى (لغة القين)!

### حكاية دالة:

سألني أحد العرب قديماً: "أفرأت شعراً بيطياً في أحد منديت "الزنت" ولم افهمه قلت كيف؟

قال مثلاً "ني" الكلمة هذه اسم أم هل؟ قلت حين في (عصر لغة العيون) يا صاحبني، هلا تبين لعل أو لاسماً لعل أصل "ني" الفعل "نمى"، وسقط النون في الطريق

ثم مرر علي إنكالية مع كلمات أخرى لا أول لها ولا آخر، بعضها يبدو مسجكاً، وبعضها لمعافقه اللالاية لا يمكن أن نكرهه، لكن الإلف عني، فهو لا ب عما يستشر غراباً ما اعتدنا عليه

كفت لصاحبني في الحرية بخالفة نرجش وإدا كان هذا في شئ ليصبح بها الإعلام، والأفلام، والمصطلحات، والأغاني، ليل هز، فكيف بغيرها؟

بحكي" وري أن الأدب الذي أنتجه لحر كه كل ادبا "أكاذيباً"، ضعيف الأصل، "الحياة"، بسبب تلك الإرواجية على أن من الحق الإعراف أن قصبة الحال ليست شعريه فحسب، بل هي إيولوجية أيضاً، وقد كل يري في طور اللغة العربية يجب أن يحكي طور اللاتنية إلى لغف قومية أوربية مختلفة(٣)

وما من جدس دعوي عزل، ولا إزدواجية، إلا لستين سبب ذهني، إذ الجدار في الحقيفة هو جدار ذهني يسعى إلى عزل العربية عن الحياة لمرب إيولوجية ودينية وعافية معتد، فبهم صاحبها على صفيح سلس من الزهاب من التراث، ومن العزوبه، ومن الغرب، ومن المسلمين. وهي عد، لا علاقة لها بحقيفة العربية من حيث هي لغة، إلا أنها تستشر خطوره سيادة العربية حوفاً من لغاه العربية، فهي زوبه سيق عن فكر له ماربه ما هو في اللغة والشعر وسبب آخر كسر في التنية فستنسبه المعرفه باللغة العربية، في مستوياتها المسوعة، القليلة لاستيعاب ما يحكي وم يكتب معاً ولعل في بحره (نزار قباني) الشعريه حيز برهني على قابلية العصري لشكر لغة بومية شعبية، إلى براهن فنيه بطول ذكره

قد بحث قائل أبنا أن حينا لا نرى الأمور على تلك الصور الذي تبرز القصص والتمنية، كتابته صلبة - غير متحارين إلا للعبه اللغوية والشعرية - سترى أن العافية - على الرغم من صميمها، وترعها إلى كل رث نال عبق، هما همد وأمد، وخلص الفعل والظلم واللغة وسنادي الوحدة القومية والثقافية، تحت ذريعة كلمتين عليلين هما (التراث) والاشعب) - ليست بتر كلها وهذا أمر بشي، ولا حجة فيه لمحتج، وما إلا أمر هو شر كله، نور حبه إيجابه، حتى من الأماني غير أن خير العافية بطل مرجوحا بعهده، اجتماعيا، ولغويا، وتعليميا، وحضاريا

ولقد بقت شعر هذه العافية يهرق المسفر كاهه، وصارت أنجارتة - في ظل علامنا التيمويي - تنشر على صفحات بعض الصحف الأولى، ولم يدم بحكيه صحتها فاعطيه وهذا للمعرفة يتكربا بدينية الصحافه، أيام كتب حص العصاد (العصبية طمعا) بشر على الصحف الأولى وسجلت مكتب الأوتال كما صر الشعر العامي مزحياً به في الأندية الأدبية، التي يوقع عما قريب في تصيح "أدبية الأدب العلمي"، لا لم تعد تنسج لطمطي تلك الشعر لا جمعيات الثقافة والفنون ولا غير ما كما صارت المراكز الثقافية

الكفاح العربي ١٩٨٣/١١/١٤ ونظر ياروت، جمال، من شعر الروي إلى الشعر اليومي تيران في الشعر السوري الحديث، محاضرة للدارس الباحث في مدينة الدراسة، لعلي لعلوم الاجتماعيه بيارين، في حزيران/ يونيو ٢٠٠٩، منشور على موقع I.e Monde diplomatique "الوموند دبلوماسيك" - نشره العربي، مور / يوليو ٢٠٠٩

<http://www.mondiploar.com/article2628.htm?nb10>

(٤) كنت أكتب الاستدلال بالآية مد نحو خمس عشرة سنة في عدد من المباحث، منها مقالة بعنوان "تأثير الصعاب اللغوي" ٣ دوران الحلقة المفرغة (المجتمع - الجماعة - المجتمع)، بمديته اتعد سوة "تأثير الصعاب اللغوي في المرحلة الجامعية"، ٢٣ - ١٤١٦/٥/٢٥ هـ في جمعة الاسم محمد بن سعود، الزبيد، وسلسلة مقالات رقيقة في موضوع اللغة والتأثير، نشرت في جريدته "المستقبل"، وجريدة "الجزيرة"، منذ عام ١٤١٦ هـ.

وكيف ينظر من ألفوا لهجتهم أنها مهلهة مأنوسة، وأصبحت لدى غيرهم، بل قد يتصورونها في لحظات نشوتهم أسهل من الفصحى؟! ألا كل من سبق لها قتلهم والإعلام! وللحديث بقية

الهوامش:

- (١) انصر "تشومسكي في مواجهة المفكرين عليه"، على موقع Le Monde diplomatique "الوموند دبلوماسيك" - النشر العربي، ٢٠١٠ - مور / يوليو ٢٠١٠  
<http://www.mondiploar.com/article3029.html>
- (٢) (صيف - هريف ١٩٦٤)، "بين" العدد الأخير، مجلة "نصر" ص ٧ - ٨.
- (٣) انصر "الحال، يوسف، م. هـ، ص ١٢٧ - ١٢٨، فريجات، احمد، "حوار مع يوسف الخال"،

## نشأة وتطور الخط العربي في الإسلام

□ علي عفي علي عاري \*

منذ اللحظة الأولى التي بدأ يدب فيها الإنسان على سطح كوكب الأرض ارتبط مفهوم الزمن لديه بما يجري من تغيرات في هذا العالم الذي نعيش فيه، ومن ثم بدأ يبحث عن وسيلة لتدوين ما يمر به من أحداث لأنه أدرك أنه لا غنى له عن تدوين مسيرته الحضارية على سطح هذا الكوكب منذ الأزل، ومن ثم لجأ إلى الرموز كوسيلة أولى للتعبير، وتدرج إلى أن ظهرت الكتابة في مصر منذ سنة ٣٨٠٠ قبل الميلاد بتواضعها الثلاث: الهيروغليفية والهيروغليفية والديموطيقية، أما الديموطيقية فكانت لغة الشعب، وقد تطورت هذه الكتابة من كتابة صورية إلى كتابة صوتية، ثم إلى كتابة أدائية، ثم إلى كتابة بالحروف، وانتقلت هذه الكتابة المصرية القديمة إلى الجزيرة العربية، وتطورت في شمالها إلى الكتابة الفينيقية، وهي الكتابة التي انبثق منها الخط اللاتيني، الذي ولدته منه جميع الخطوط المستعملة في أوروبا في الوقت الحاضر، أما في الجنوب فقد تطورت إلى الكتابة الحميرية.

في الإسلام، وانتشر فيها الخط الذي كتب به الوحي في الحجاز، والذي ينتقله إليها سمي بالخط الحجازي، ثم عرف بالخط البصري، إلى أن ببيت مدينة الكوفة عام ١٧ هـ سمي الخط فيها بالخط الكوفي، وغلب اسم الخط الكوفي على الخطيين الكوفي والبصري.

وفي عهد عمر بن الخطاب فتح مصر عام ٦٤٠ هـ على يد عمرو بن العاص، ونحل الخط الحجازي إليها وسمي بالخط المصري، وانتقل أخلافة عام ٤١ هـ إلى الشام في عهد الدولة الأموية، سمي الخط فيها بالخط الشامي، وظهر نوع جديد من الخط هو الطومار، ولما أسس عقبة بن نافع مدينة القيروان في المغرب عام ٥٠ هـ نحل بها الخط الشامي، وسمي بالخط القيرواني، وفي عام ١٢٩ هـ عند مناجاة عبد الرحمن الداخل في قرطبة بالأندلس ظهر هناك الخط الأندلسي مأخوذاً من الخط القيرواني، وفي عام ١٤٦ هـ بعد خمسين بعداً

وقد نحل الخط العربي قبل الإسلام إلى مكة المكرمة من مدينتي الحيرة والأنبار في جنوب العراق، وكان الخط يسمى حينذاك الخط الحيري، والذي أخذ شكلين المعور الذي هو مثل النسخ والمبسوط وهو المسمى بالبايعس، ولما بحث المصطفى (صلى الله عليه وسلم) بمكة وكتب به الوحي، سمي بالخط المكي، وكان ذلك الوحي يكتبون بالمعور، ولما انتقل الرسول (صلى الله عليه وسلم) إلى المدينة سمي الخط بالخط المدني، وظل يكتب به حتى وفاة الرسول (صلى الله عليه وسلم) سنة ١١ هـ، وغلب اسم الخط المدني على الخطيين المكي والمديني، كما غلب اسم الخط الحيري على الخطيين الحيري والإسري، وبيت مدينة البصرة عام ١٤ هـ وكفت أول مدينة تسمى

\* ينشر في التاريخ الحديث والمعاصر بحث بمركز فكر  
فكي

و الإيهام الموسيقي، و التزييد و التواضع العتي، وكذلك الأحداث الهندسية فزائحه

و قد اكتسب الخط العربي خصوصيته من السماء عندما قرأ الحق سبحانه و تعالى بين العلم و الكتابة هي أول ما أرسل من القرآن الكريم من آيات فقرأ و ريك الأكرم الذي علم بالقلم و أقسم سبحانه بالقلم و الكتابة في قوله من و القلم و ما يسطرون، كما وصف سبحانه ملائكته مكرماً كاتبين و فكل من تدوين القرآن السبب الأول في تدوين الكتابة العربية، و قد الإهتمام به مع نمو الدولة الإسلامية بظهور المخطوطات التي تجمع بين جمال الخط و روعة أثر حرره، و هي كتابات المساجد في القاهرة، و إسطنبول، و غيرها، و بذلك، و دمشق

و الخط العربي ليس مجرد حروف و رموز تؤدي مجففي و -لا-، و تعتبر عن نقي القبول، بل هو إلى جانب كل ذلك علم و هو له بصمته الذهبية، و هنر به ألفت على تحصيل كل المصور و الأشكال و المعاني، و قد أمسى المصباح الشريف على الخط العربي روعاً جديداً حيث تدرى المخطوطات في أبداع أساطير معبدته لكتابة المصحف الشريف و زينة بتأصيل مختلفه، و أبدعوا في بطلانه في صوره عكست قدر الاحترام و التقدير يستور المعلمين الخالد

و من الخط يفرد و يتميز عن سواه من العصور الإسلامية الخط يدعى بصوريه التي عر فيها المسلمون، هي أصول أحصوا له، أو لم يكن في راث الشعوب التي جعلها الإسلام، أو البلاد التي انتشر فيها هي بطلانه، فهو خط أسسه الحرف العربي بما يمتلك من مكتسبات جمالية، فهو عني سالفه الجمالية، و انصرفت الإبداعية، و قد جاء ذلك نتيجة لاستخدام الشعوب الإسلامية له، فكل الشعوب التي من الله عليها بعباده الإسلام كتبت بالخط العربي، فطور الخط نتيجة لاستخدام الشعوب الإسلامية له، و نتيجة لإسهامات المعرف العرب العتي من مختلف هذه الشعوب هي أثار ذلك التراث الإسلامي ينسج علومه و هو، و قد ألقى الخط العربي عبءه عتي في كافة البلدان الإسلامية و قد علم على أرضه لاسيما في حوض مصر التي تربعت العلم الإسلامي هذا قطع الخط من أجل طوره الأولى في مصر ثم بلغ عظم من رحل تطوره في عهد العثمانيين منذ أواخر القرن الخامس عشر

و من هذا المجال خطاطون مصريون كبار و صغوا أسما فيه جديده للخط العربي، و أسهموا إسهامات مآل العلم الإسلامي حتى الآن يذكرها لهم في هذا المجال، و هم نصر الدين بن وهبة بن محمد قسوي سنة ٦٥٤هـ و علي بن أبي سالم المصري المتوفي ٧٨٨هـ و الشيخ إسماعيل عماد الدين ٧٨٨هـ و القلقشندي المتوفي ٨٢١هـ و الخطاط للبرع الذي كفت له شهرة واسعة عبيد

و انتقل المصور إليها ظهر فيها الخط البغدادي مكدوداً عن الخط الشامي

و أول الخطوط العربية هو الخط الحجازي غير المنقوطة الذي كتبت به المصاحف، و سمي بالخط الكوفي تيمناً بمنية كوفه، و هو الخط المستمد من الخط الحجازي أو الأمازي، و المنسبط من الخط النبطي "خط أساطير الحروف" و جاء أبو الأسود الدؤلي ثم نصر بن علفم، و يحيى بن يعمر الدؤلي و صموه البغدادي و ذلك عند احتلال العرب بالعجم بمقتضى العروج الإسلامية و انتاع رقمه للبلاد الإسلامية، فمكنت الخط و اللين في الكتابة، فكل لا ين من وضع الشكل بالخط فكلوا يصنعون الجملة خطية هو الخط الحجازي، و الكسرة بقله أصل الحرف، و يكرر بقله في التوزيع، و جاء بعد ذلك تمييز الإلهام في الحروف بوضع بعض الحروف المتشابهة مثل "الباء و الداء و التاء و الذال و الطاء و الظاء و الصاد و الضاد" و أصبح على الكاتب أن يستعمل نوعين من المداد الأسود للخط و الأحمر للشكل

و قد بلغ طور الخط العربي أوج نفسه في مصر على يد الخطاط المصري العظيم "منطيط المصور" و ذلك في عهد أحمد بن طولوي (٢٥٤ - ٢٧٠هـ / ٨٦٨ - ٨٨٢م) و ذلك سنة ٢١٨ هجرية، حيث كل من يهتد بمصر عظم

و تكي بعد ذلك المرحلة التي ظهر فيها الخط الوردي "أين مظنة" المولود سنة ٢٧٢هـ حيث بدأ الكتابة سنة ٢٩٤هـ و وضع مولايه و هندسه الحروف فاستطاع أن يسطح هذه الأنواع "الثلاث، المتعلق، أو يحنى الرقاع" و هام بنجوب الخط الفصح الذي يكتب به القرآن الكريم، و ذلك لاسيما بالوضوح و قبول وضع الشكل على الحروف، و ظل يصهر إسهامات طينه في هذا المجال حتى وافته سنة ٣٢٨هـ و قد أرقى الخط العربي في تلك الفترة بفصل إسماعيل الخلفاء العباسيين به فظهر أكثر من عشرين نوعاً من الخطات جعل ليس مظنة بخصر الأنواع و يستطاع منها مائة عظم هي الثلث، النسخ، و التوقيع أي الإجازة و هو بين الثلث و النسخ، و الریحل "و هو شبيه بالثلث"، و المعص "و هو عتيه بالنسخ"، الرقاع "و هو حليط من الثلث و الديواني"، و الرقعة اللذان لم يكن قد تم عمل واعد لهما بعد، ثم جاء من بعده "أين اليوب" الذي تكمل المصيرة على نفس البوح الذي رسمه "أين مظنة"، و كل القرآن الكريم المنب في جويد الرخاف و الخطوط الإسلامية، و قد رأى العرب فيه ما يبعدهم عن الوشيه و المحتيل و المصور، فاستلهم من التيقف و روعها و أوارفها هذه الأنماط الجميلة التي سبغت بالفتي و القور

الشريح عبد القتي عجزور، مصطفى غزلان، علي إبراهيم، محمد غريب العربي، سيد إبراهيم، مصطفى الحريزي، محمد علي المكولي، محمد سيد عبد القوي، محمد هاشم، إبراهيم محمد صالح، محمد أحمد عبد العال، حسن الفكازي، صلاح القطاد، عبد الرزاق سالم، محمود الشحات، عبد الرحمن سالم، محمد إبراهيم المسكندري، خضر عده، عصام الشريف، أحمد أغا، أحمد أبو الروس، ومن المعاصرين: سيد عبد القادر، محمد إبراهيم محمود، محمد أبو الخير، محمد سعد الحداد، محمد محمود تيد العال، كامل إبراهيم، محمود إبراهيم، الحاج حسين أمين، حسن صالح، محمد وجدي شيبان، محمد خضير، عبد الله عثمان، عثمان الفتوني، السيد حسن الشيبان، وهناك مجموع كبيرة من الأجيال قدامسة التي تفرع بالخير

وكلف دار محمد مؤنس المترسة الأولى لخطم الخط في مصر بوضعها كثير من محبي هذا الفن، وفي نفس الوقت كلف لاختاره بعموم بتدرس الخط في الأهر ودار العلوم والتوجيه

و قد برز سيد إبراهيم الذي نال شهرة لم ينلها أحد في رملته لإعاجبه الوافر وجمال حروفه، وإسما مصطفى غزلان الذي صلب الخط الديواني الجديد، الذي سمي بالخط الديواني العراقي، وهذا إصافه تحبب له، وإسما محمد محفوظ الذي أصاب خط القام، فكان بحر الخطوط المستقرة التي اكتسب على أن الخط العربي بدأ بالخط المصري القديم بطواعه فنائه، وبشيء إسما بالخط الناجح المصري، وقد رجع في الخط الكوفي يوسف أحمد الذي بعث الخط الكوفي من مزقه بعد سنين طويلة، وبعد وفاته اكمل المسيرة محمد عبد القادر الذي أصبح امتدادا لأسناده، كما كلف مسنداً إسما لمصطفى غزلان في الخط الديواني لينتسب على يد به مسند خضير فيلورسيدي وغيره من المعاصرين الذين لا يزالون يسيرون على نفس الدرب

ولكن ما يريد الأمر سوءاً هو ظهور برامج الخط في أجهزة الحاسب الآلي، وبواقع اللغة العربية أصاب اللغة الأجنبية، وانكمشت المساحة التي يحتلها في الخط في مواجهة القوى المتسورة، غير أن هذا الفن بدأ ينهض من جديد بفضل اهتمام بعض حكلم وإبراء العرب، وعلى رأسهم الدكتور الشيخ سلطان بن محمد القاسمي حكلم مسره الشارقة بسلوة الإسلام العربي المسندة فدي أولي عناية خاصة لهذا الفن ليحدث التراث والثقافة الإسلامية من جديد من خلال الخط العربي الذي يمثل إحدى صور الاهتمام بالثقافة التينبه الإسلامية لأنه مثلاً سبق ال ذكرت مرتقب بقرن كتب على وجه الأرض ألا وهو القرني الكريم، وقد تجلت مظاهر هذا الاهتمام

الرحمن بن الصافي السوفي ٨٤٥هـ والخطاط محمد بن حسن الطيبي السوفي ٩٠٨هـ وجمن أنقدي الضريبي السوفي ١٠٩٢هـ والمسيد إبراهيم بن قاسم الرويذي السوفي ١١٢٧هـ وشيخ خطاطي مصر في رملته اسماعيل بن عبد الرحمن السوفي ١١٨٧هـ وأحمد بن عبد الله الرومي السوفي ١١٩٤هـ واسماعيل بن خليل المصري السوفي ١٢١١هـ والخطاط علي بن عبد الله الرومي السوفي ١٢١٩هـ

وفي أعقاب الفتح العثماني لمصر ١٥١٧م جمع السلطان العثماني سليم الأول (١٥١٢ - ١٥٢٠م) رجال الفن المزهرة في جميع المهن وعلى رأسهم كبار الخطاطين المصريين، ثم تم ترحيلهم إلى العاصمة العثمانية إسطنبول حيث قاموا بتعليم الأثر لك هذا الفن الجميل حتى أصبحت تركيا من أهم معالم الخط العربي، وبذل على مدى الزمان الذي بلغه الخط العربي في عهد التولية العثمانية ظهر الخط الديواني الذي وضع قواعد الخطاط إبراهيم مليف بن عبد السلطان محمد الثاني (١٤٥١ - ١٤٨١) بعد فتح القسطنطينية بصنع سوفت أي حوالي ٨٨٠هـ وقام المستشرق مختار حن بوضع قواعد خط الرفعة سنة ١٢٨٠هـ في عهد السلطان عبد المجيد خان (١٨٣٩ - ١٨٦١)

ومما أنشئت مدرسة بحسب الخطوط الملكية سنة ١٩٢١م تحت رعاية الحامه الملكية، كثر لمصر النصب الأروفي في تجويد هذا التراث، وبجهد - موهب هذه عائلت مع جميع انماط هذا الفن، وكانت هذه المترسة مصر الاندفاع الفني، الذي يعز فيه كثير من الفنانين، فاصفوا إلى الخط التلت التكريات المعمز به، وإلى الخط الكوفي الشكيلات الهندسية الزخرفية وفي التذهيب، وقد أخذت مصر عن العجم الخط المعروف "بالسليبي" أي أنه خليط بين النسخ والتعليق، ومن الخطاطين المصريين الذين برزوا في هذا النوع من الخط محمد حسنين، وسيد إبراهيم، وجيب هودابي، وغيرهم، وأصيب مصر أيضاً في خط الرفعة العال الرادل محمد رضوان، ومحمد عزت رب الفن في خطي التلت والرفعة، ومحمد عبد القادر القادر الموهوب

وفي القرن التلت عشر الهجري ظهر في مصر أحد الرواد الأوائل في الخط العربي بمصر الخطاط الكبير إبراهيم مؤنس وبه محمد مؤنس اللذين علما على يدهما مشاهير الخطاطين في عصره وكثير الخطاطين في مصر أمثال محمد جعفر، والشيخ علي فيوي، وعبد الرزاق عمارة، وعبد الحاق صقر، وأحمد عظيم، وعبد الرحمن محمد، ثم من بعدهم محمد رضوان،

أيجاد مترسة لتعليم من الخط العربي بكل مدينة لتكوي  
بنو أسا ثقافياً ينير لكل من يز عب في أن يعترف من  
منهال هذا البحر العميق، وحرصت أيضاً على أن  
تكوي هذه المدار من مجانيه تماماً من أجل أن تحقق  
هاتة أكبر في محاولة من القيادة المصرية بكل تسمي  
مظاهر الاهتمام بهذ الفن العربي الأصيل، الذي  
أصبح يشهد نهضة في عصر النيل العربي كتر كيا  
ويزر أن وبكسائل وعبرها من الدول التي تستخدمه  
في كتابتها

هي تأسيس ملتقى الشارقة الدولي لفن الخط  
العربي، لتعليم الخط، وكذلك أولى سمو الشيخ  
محمد بن راشد حاكم دبي بوله الإمارات العربية  
المتحدة اهتماماً خاصاً بهذا الفن الذي يمثل  
الموروث العربي الإسلامي من خلال حرصه  
على تنظيم معرض سنوي دولي للخط العربي يقام  
سنوياً على أرض دبي ليكون ملتقى لعلماني  
العلم يزمه الخطاطون من كل أنحاء العالم العربي  
والإسلامي

كذلك نشهد مصر نهضة في فن الخط العربي  
من خلال حرص وزارة التربية والتعليم على



## جثة بلا قبر

□ يوسف سامي اليوسف \*

منذ مدة وجيزة صدرت عن دار كتلمان في دمشق رواية للكاتب الفلسطيني سمير الزين، عنوانها "قبر بلا جثة". وقد لفت هذا النص انتباهي وأولّيته بعض اهتمامي لسببين على الأقل. أما الأول فمؤداه أن هذه الرواية تجري أحداثها في المخيم الذي احتواني طوال السنوات الخمس والخمسين الأخيرة. وأما الثاني فخلاصته أنها تتوغل في الوضع الفلسطيني حتى نواة صميمه.

وخلاصة هذا النص أن شاباً فلسطينياً يعمل في المقاومة المسلحة قد ذهب في مهمة من لبنان إلى فلسطين المحتلة، قادماً لمجموعة من المقاتلين، ابتغاء تنفيذ عملية قتالية محددة. وفي الطريق يواجههم العدو بالبار، فتكون النتيجة أن يصيب مسعود جرح بالغ يمتعه من الحركة. وعندئذ يصدر أمراً للمجموعة بالاستحباب، فتسحب دون أن يصاب أحد من أفرادها بأذى. أما مسعود نفسه فيأسره العدو ويترك به في السجن حيث يبقى لأربع سنوات، جرى بعدها تبادل للأسرى، فعاد الرجل إلى مخيم البرموك.

بعد رجوع المجموعة التي قاعدتها ظل الجميع أن الشاب قد استشهد، فكان أن أقيمت له جنازة رمزية في المخيم، وحفر له قبر رمزي لا جثة فيه. وحين عاد من الأسر وجد أن الفتاة التي أحبها،

وكل بنوي الرواج بها، قد تزوجت رجلاً آخر وسافرت إلى ألمانيا حيث يعمل زوجها والمجتمعة أن اسم الفتاة، وهو وعده ذو دلالة وثيقة فصلة بينه للنص فهو يشير إلى الوعد الذي كتبتة الحركة الوطنية للسنين كما أن الأسماء ههنا لها دلالة في الحالتين الأعم فمسعود هو تعيس، على الفعص من اسمه، وهذه التي تزوجها لا من وعد هي شفاء أو تعاضد بالمسقط، وصنيفة معبد هو كقصر لا فائدة منه ولا جداء بصيت ورامة الشروط.

وتبدأ الرواية من زيارة مسعود لقبره كل عيد، وتلك اقتداء بما يفعله النصارى الذين يرون موتهم في الأعياد ولكن هذا الفعل لا يروق لفتاة التي هي نصف فلسطينية جابت إلى المخيم من حارجه وبما أنها ستمي إلى طبقة أعلى من طبقة أناس المخيم فليها تتكرر على حلقها، أم أحمد، كما تتكرر على مسلم التي تجهل السلام، وهي أحب مسعود المروجة برجل اسمه جمال، ولكنه لا يفعل أي فعل يتم عن أي جمال.

إنما ابن، أمام مقاتلين. أما أولاهما فهي أن للغير بلا جثة (ويصاح من ميثاق الرواية وجوها أن

و لو أن الرواية الراهبة قد عرّضت لهذه الصفات السلبية الحمين بوصوح وصراحة لأولجت إلى عيبها عصباً من شأنه أن يتسرع أو يحذر موقف سعيد النهائي، وهو المعروف في الصفحة الأخيرة من الكتاب بأنه "لنقل شدة ميله إلى موته وقدره الفارع الذي يشعر بأنه يتدلى بالموت أشرف من حبه بموتها المرء يوماً في محرم هذه هي صفاته الحقة ونزوة السفيه لكل وجود أصيل أو معقول فقد غلّ نقص الشيء للكثير مما هو في صفات الواقع أو صميمه بالسيط.

ومع ذلك، فإن الرواية تزدى بوصوح بغيراً بأحد أنسل المحيم ويهبط به إلى حصن الوجود من الوصف من اختصار الانسحاب - كما عرضتها الحبكة الرواية - هي من العادة بحيث تدعو إلى الانسحاب والتأمل على تلك من شخصيات الرواية سيمكة في صراع بلا معنى بخصوص بعضها صد بعض سعيد صد المراتب الذين أحبها، وهذا وعد وهذا، كما أن ملحقاً وأنها صد هذا أيضاً وهذا صراع يلهو وعم لأنه يبعد الناس عن عذوهم الصهوس المصائب فكان الرواية تلوح للفرق بفكره ترجم بين المظورة، ومزدها من أنسل المحيم لم يعد كفاً حياً على الأصل، بل صار جثة بلا قبر وهذا يذكر قولاً لفرانز كافكا "المرب جثة هائلة"، أو قل حنة بلا قبر.

وعدي في لحظة حنانه سعيد بوعده لم تكن موهبة كثيرة، بل هي لم تكن تفتت بالمشج والتغانية الكافيين وقد كل في ميسر الكتب أن يباي عن هذا الموقف الميماني الترنيل، وإن يرسم صورة لمفوط وعد بطريقه أصل، لو أنه فيها معطية أو متجربة، وحسب أنها تملك أن يشتري كل شيء بالمال، حتى شرب الرجل الذي أحبه وأحبها أصنى حب ممكن أن يرميه ذلك اللقاء وأصحة، هو أشرف صراحة إلى بخص الخلم الفلسطيني، ثمناً أن عوده بعيد إلى أمريكا هي نتج باس من تلك الخلم نفسه "قد جاءت من الماضي ومن البعيد لتكمل إغلاق الدائرة الذهبية عليه" (ص ١٢٠) وهذا يندى الخلم جهر باً وبهايا، ولم يبق هنالك شيء من شأنه أن يشد الروح إلى الحياة "إبه ومن الحشرات" (ص ١٤٠).

وبسبب حسارة الخلم، يملك المرء أن يعرف في للصفحة الأخيرة من هذه الرواية "تسم قبره يتدلى شم راحة الموت القوية تحوي في أعفاه فتح عيبه، كانت رائحة الموت ما در ال قربة، عاد وأنص عيبه من جنيد، رائحة الموت التفتت به شعر أنه يميل إلى قبره ببعض حشيش، ولكنه هذه المرء خير أعلم" (ص ١٤٩) وهذا بالسيط تنهي الرواية، أي يموت البطل الذي لم يعد بطلا بأي حال من الأحوال.

بطلها جثة بلا قبر) وأما تقنيهما فهي أن هناك هي لشقاء وسعيد هو العيب بالسيط ومما تجدر الإشارة إليه كذلك أن الرواية كلها تجري في يوم واحد، وهو يوم عيد الفطر سنة ٢٠٠٥ وهو يبدأ في الصباح وينتهي في الساعة الثانية ليلاً، وهذا طوال مدة من الزمن لا تنبع عشرين ساعة ومن المقترص أن يكون يوم العيد وقتاً للفرح، ولكنه ههنا يوم لا يوح منه شيء سوى روائح الموت والحزن والكره والهم والدم.

كما هو واضح تماماً أنها رواية موضوعها الإحباط، أو الهبوط من الأعلى إلى الأسفل، أو غل إليها النص الذي يرسم انكسار الخلم الفلسطيني هي محيم البرموك، الذي هو الإطار المكثف لهذه الرواية، كمن ينظر جداراً مشوه طعناً مغرماً، بل هو مشهد يومي أو دائم الفكر طوال ربع قرن، أو ربما ذلك أما الآن فقد تغير كل شيء، وهذا الاستشهاد شكري مقصية، ليس إلا.

ومع أن العبير واحد من المحاور الكبرى لهذه الرواية، إلا أن يكن محوراً ثانوياً، فهي الكتاب لم يعرض للصف السفيه التي حلت بمحيم البرموك فاهم في الانحلال الزوجي الذي أدى إلى الوضوح الجديد وهذه هي أهم الصفات السفيه التي رمتها التبر.

أولاً - صار المحيم مزلة كبيرة تكتظ بجميع أصناف الأوصاف.

ثانياً - صار مراباً للصفات التي ما عاد يمكن لها أن تميز به بسهولة.

ثالثاً - صار هوارة معصاً بالمسلم الذي تنهه السيفر باستمرار.

رابعاً - صار محسراً لا يملك المرء أن يصير في أرقته، ولا سيما أثناء فورة الغما.

خامساً - حلت البصانع والإستهلاك محل قدرة والتفتت بالمحيم الذي اعتاد أن يهرز المتعلمين والمتفكير والمفلسين والشهداء هذا استحال إلى صرخ، واستحال اسمه إلى نسب من أصعب الذككيز، كما قال بابلون عن الإنجليز.

ومع استنزاف الإستهلاك وانحلاله اختفت جيزة الشهداء وحل محلها الإقبال بشراة على البصانع بالصنفية كافة ولكن لا تذكر أن كلمة "الإستهلاك"، أو كلمة "البصاعة"، التي شنتها اللغة العربية من "البصاع"، قد جاءت في متن الرواية، مع أن هذا الأمر هو بيت الصيد في الحياة المعاصرة، ومع أن هذا النص محسراً مكرس لرصد التعجز أو النحول الذي طرأ على سيق التاريخ، أو على مسار الحياة.

ومشتعلتها تتكرر في النص عدداً من المرات لا بحصى، وبك ما يشوه الأسلوب قليلاً أو كثيراً ومن الخائب أن تصطب لغة العربية بهذا التصنع الشاذ في رتب المدارس والجامعات والمطبع ووسائل الاتصال المتوعدة هي الحق أن مثل هذه الأغلاط كثيرة الانتشار بين معظم الكتاب في هذا العصر

وما هو ياضع إلى أن النص الراهن لا يترك مجالاً للمألوف أو الثقة بالمستقبل ولكنني أود أن أؤكد مع احتياطي في برهه ركود أس، أنه ما من شيء قد حسم على حو بهاني، وإن المعركة بيننا وبين العدو الفلسطيني لم تنته بعد، وكل ما في الأمر أن رحمتها لم يجد غريباً كما كن من قبل، وإن انفجاراً مفاجئاً قد حدث في وقت لا يعلمه أحد هال من مخرج على الأب والتي الأبد، ولن يحسم الصراع إلا بتفصلاً النهائي للنمر، ولو بعد ألف سنة ولكن الضر لم يوح بأي أمل بحص المسبعل البعيد وهنا أود أن ألفت الانتباه إلى هذه الحقيقة أب الشعب الفلسطيني أن يحسم حسنة إلا يوم يتقنع بقعة قد حسم حسنة

\*\*\*

ومع جميع ملغدي على هذه الرواية، فاني قطع بأنها نص جيد، بل جيد جداً، في هذه المرحلة المنعقدة الزائفة (ولو لا هذه العادة لما كتبت هذا المقال) وعندي أن نضالهما تعاقباً هو علامة صحة أو جودة، وذلك لأنه - مثل تضام المعري - نتاج لحسنة من هه، صافقة، طيبة أو نبيلة أبه تتألف لأطعام الحلم الفلسطيني، وتحرير لأب الثورة لم يستطيع أن يعي بلوغه الذي وعدته للشيخ وهما عن تلك، فبها عصمر شيئا من العمل إلى مداه الذكرة أو صياغتها من الإساءة هي بوحى للفلسطينيين بأن جفزة الشهد قد كتبت بغيره من التعاقب اليومية في محيطاتهم البائسة، وإن عليهم أن يذكروا هذه المعجزة باستمرار ولا يسمحو لأوش التنبيل بأنفسهما وإر أنها من حياهم الجمعي

إن، ليس ثم ما يمنع القراء من الزعم بأن هذه الرواية نص لا يكتب على الواقع، ولا يبرز الجعفة مجدداً، ولا يأبه بتأثير الأطفال الذي لا يجدي نفعاً، بل يعزب من الوضع الراهن بصدق داهي وكثافة غريبة أو أصليه ومما يجعل الجميع أن القصة صفة من الصعق الحبيد في دنيا البشر وهو عذري المعجز الأول بين جميع المعجز الصالحة للمرية في الألب الجيد وهنا بالصعق يتبدى قيمة هذه الرواية في فصيح تجلياتها

في حسياني أن هذا النص مهم، بل شديد الأهمية، ويسمح أن ندرسه المنصقي والفقار الضمار الطويل، وبك نظراً لكونه مكرماً للركود الذي أصاب فكاه المصلح الفلسطيني، وللحوص في الوضع الذي آل إليه شعباً بعد قتل دام مد توره العصر سنة ١٩٢٠ وحتى مطلع العرب لحددي والمشرين هي قاعه مولف الرواية، وكذلك في قاعه ككتاب هذه السطور، إن نشب الفلسطيني المعندي عليه، والذي تركه لعلام لغة ساقطة للصهاينة، لا معنى له بغير السلاح والصدام النومي اليومي مع العاصب المحتل والمنطعل على بلاد فلسطين مثل الانسياف وهما بالصعق يكمن وجع صعيد، بطل الرواية والموصف حقا أنه ما من أحد في هذه الرواية نفسها، سوى هذا "المعند"، مهموم بهذا لهم قندي هو تكبر المهموم على الإطلاق

\*\*\*

ولكن هذه الرواية لا تحلو من مأخذ حذبة، أو من مثالب ليست بالظاهرة فلا علو ما رعب بأن أسلوبها لا يتسع لآلمسة الشعرية الكافية التي لها حاجة ملحة لكل رواية ينتمي إليها فجملة هنا فلما تمنع بطبع والإحصال، صلاً عن أنها راسية أو غريبة، أو قل بأنها تهزبه أكثر مما يجوز لها أن تكون. وعنه ذلك أنها تمضي إلى غرضها على نحو مباشر في معظم الأحيان وهذا يعني أنها كثيراً ما تحيى بغير حداثات أو إحياءات، وكذلك بغير رشقة أو حلاوة يوسن للذاته فدائه على هاء الروح، وبك مما يوشعها في هم القاري

إن، ععدت بأن المسمة القشرية للرواية هي كالمخ للظلم، وإن النعم الدرامي بالشعري حتى للدرجة التي يعضر معها استنكف أي منهما عن الانحسار بالأحر على نحو استعجالي، جاء النص عظيمياً في معظم الأحيان وحذر الأمثلة على ذلك روايات فككت الإنجليزية دهم لورنس الذي استطاع أن يجعل من روايته له عنوانها "قوس قزح" أنشوده شعيرة فائقة دور أن بعد سمها الدرامية، أي دور أن تكف عن كونها رواية من الدرجة الممتازة

ولم يكف هذا الفصل القرائي بأن جاء أسلوبه أقرب إلى أساليب المصاحفة منه إلى أساليب الألب، بل يورط في أغلاط لغوية كثيرة ومتوعدة، كقول "شعره" (ص ١٤٠) بدلاً من "شعره" أو "في مثل هكذا وضع" (١٤٤) بدلاً من "في مثل وضع كهذا" ومما هو لافت للانتباه أن كلمة "كل" و

# رحلة إلى دمشق

(من خلال كتاب نفحة البشام

في رحلة الشام

للشيخ محمد عبد الجواد

القاياني)

□ د بصلاح غايبة \*

## نوطية

يذكر ثرائس العرب برصيد مجيد من أدب الرحلة، خلفه رحالة عظام اقتاد صالوا وجالوا بلداناً وأقطاراً عدة، ودوتوا لنا ما لم تكونه كتب التاريخ الميمني ومصارره، فسجلوا في كتاباتهم تلك مشاهداتهم المتنوعة، وصنفوا عادات وتقاليده الشعوب المختلفة، وتحدثوا عن طبائع الناس وطرقوا لتحليل جوانب أكثر نقة وأهمية في مختلف المجالات، ونمحووا ذلك وصاغوه بأسلوب يجمع بين الواقعة التاريخية وعصر الإثارة والتشويق.

ومما يمكن الإشارة إليه هو: "إن أدب الرحلة يمثل نوعاً من الكتابة تكثر فيه الشهادات المدونة التي تنقل المطالع إلى أصقاع بعيدة لا يعرفها فتظلمه على أحوال تلك البلدان جغرافياً واجتماعياً وتاريخياً واقتصادياً".

ويقف على رأس القائمة الطويلة للرحالة المميزين في القرن الثالث الهجري (التماسع الميلادي) البوطي، وابن وهب القرشي، وسلام الترحملي، وفي القرن الرابع الهجري (العشر الميلادي) المسعودي، والمقدسي، وابن حوقل، وابن فضلان.

بالفتن والترحال ودوتوا ذلك في مؤلفات خالده للجه والأثر تذكر منهم الإبراهيمي وابن جبير، وأبا حامد القرطبي، وابن فيي بكر الهراوي، وإذا انتهيا إلى العربي السامع والثامن الهجريين (الرابع عشر والحادس عشر الميلاديين) فبنا نذكر بكل فخر واعتزاز في هذا المجال رحالة البغدادي

وفي القرن الحامس الهجري (الحدس عشر الميلادي) عرف الناس أبا الريحان البيروني، في حين عرفوا في القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) رحلة العرب الذين شتوا رحلتهم صوب الشرق فاستدبر حج بيت الله الحرام أول أمرهم ثم تاصل حب الرحلة في ظوهم حاولوا

وهي تذكيرته عن الخدمة التي قضاها منها في بلاد الشام

وكل فتوى القباياتي والشيخ محمد عبيد من بهي مع كثير من علماء مصر إلى سورية ولبنان أثناء حركة عرابي باشا الشهيرة عام ١٣٠٠هـ، فصاروا يترشرون بين بيروت ودمشق، وكفوا في دمشق بزيارته - محمد سعيد الفتري الكيلاني، وكل من حضر للسلام عليهم مولانا الشيخ بدر الدين عليه الرحمة والرحمات

#### من أهم مؤلفاته

- فتحة البشام في رحلة الشام

- غلامية التحقيق في الحنبلية للصديق في

فرد على صاحب المأمور علي علماء بغداد

- السنة والكتب في التربة والحجاب

- وسيلة الوصول في الفقه والتوحيد والأصول

وكان أبوه مصطفى (٢) بن أحمد بن عبد الجواد بن عبد الطيف القباياتي، من رجال الحركة الوطنية بمصر - ولد في أفيات وتعلم بالآراء، وبرس الآباء فيه ثم في الجامعة المصرية القديمة، وقيل في وصف (عليه) في كلا الميادين، "أبى كاتب مرجع نفع"، فعلمه لا تزال محظورة - وشرك في الحركة الوطنية، فاعتقل وسجن عدة مرات أولها سنة ١٩١٩، وانتخب نقيباً ثلاث مرات متتاليات، كما كان خطيباً جريئاً، توفي في القاهرة ودعى في القلعة

#### ١- سبب خروج المؤلف من مصر

أما عن سبب خروج المؤلف من مصر فعنه عن مصر وعنه إلى خارج القطر المصري بدون تعيين موطن بعيداً، جده يقول في كتابه "سبب خروجنا من مصر هو أن شلي البلاد عدم سائر - الأحكام فيها عسكرة، واشتت العرب بين الإنجليز وأهل الوطن العريز، اجتهدوا غاية الاجتهاد في سبيل الاندفاع والجهاد، بأحد الأبهة والاستعداد، فكان في مصر من وقع الحجر والمهر عليهم بعد صدور الأوامر العلية وفيهم، فصار مجبياً بسجن مديرية قسماً من مديرية الصعيد، مع حم وغير وعدد كثير من الوجوه والأعيان ومشايخ العرب والبلدان، لانهماست بطول شرهما بغير طائل والغالب فيها الرشيعة بالباطل، فمن هؤلاء الذين من سبب إلى التطوع، ومنهم من سبب إلى التراجع، ومنهم من اتهم بالتخلف للمحافظ وتحريك السكان من المحافظ، ومنهم من ادعى عليه بالفتنة للجهاد، وكثرة قراءة الجرائد المحمية، وغير ذلك من أسباب الحصوصية والواجبات الحوانية،

والحموي للعقوبة، حتى إذا انتهت إلى أرفع مستوى بلغت فيه، حلات العرب المسلمين أقصى غايتها من حيث العلى ومن حيث الإصناع جد ابن بطوطة وقد اتفق في رحلته حوالي ثمانية وعشرين عاماً فبلغ حلالها ما يسوي سنة وعشرين ألف كيلو متر، ثم جد الهنوي وابن جابر، وجد كذلك محمد بن قو نطاشي ملكي

وهي عسوريا العالي بطل عوليا عند من الرحلة لعرب المشاهير بمكوا من الجول والسمر والمزحل بين بلاد العلم المحمفة، وبنوا المطلوب بأمر دي معده ديه جعفره أطرأا من رحلاتهم في عند من الكتب القيمة في هذا المجال ونسك من بينهم الرحلة والأدب "محمد عبد الجواد القباياتي المصري" في كتابه "فتحة البشام في رحلة الشام" الذي هو سهل دراستنا

ومن أهم عوامل سبب أنب للرحلة التي يمكن أن تشير إليها في هذا المجال، أن يكون الرحلة منسوبة بدوياً موضوعياً بعيداً عن العصبية، وأن يكون الرحلة محصياً بآثاره والواقعة فصلاً عن كونه مبروا بالعلم والشفاعة والمعرفة

ونظراً إلى هذه العوامل، فقد عد الباحثون أنب الرحلة عطاء من العلوم، إذ لي اصحابه المودا فيه بكثير من المعارف، فقدتوا عن البلاد التي زروها، وعن طبيعة الأرض والمناخ والمواقع والحدود والأبعاد والأفاعيل، ولم يهملوا أحداً البهش والاشتر، وصوروا حوالا السكك وطبائعهم وأعيدهم وحرفهم وما يورونه من الصرائف، وما كاتب مختلف به الألسنة ويصبر اللهجب، فملوا بذلك مختلف أنواع الجغرافيه، ويمكن أن يشير هنا ما لا يحر به كتاب الأفريسي في "رحلة المنسلق وابن جبير في "كتاب الرحلة" وابن بطوطة في "تحفة النظار" وناصر خسرو عولي في "معراج ناس" والقاسم النجيب في "حسن التفتيم في معرفة الأقاليم"، ومحمد بن عمر التومني في كتابه القيم "تسديد الأهل بسيرة بلاد العرب والبلدان"، إلى غير ذلك من الكتابات التي نعتل الدار إلى المباحث والبياس والأجواء والأرمان التي كذبت فيها تلك الذوا ألسنة القيمة

#### مؤلف الكتاب

محمد بن عبد الجواد القباياتي (١) ١٢٥٤ - ١٣٢٠هـ - العلم العامل والمرشد الكامل فتيخ محمد عبد الجواد القباياتي المصري، أدب وبشاشي كل ممن تصوروا الثورة العربية، فاعتقل وسجن مدة ثمانية، ثم تبع عن مصر سنة ١٣٠٠هـ وعاد بعد أربع سنين، وبوحي علم ١٣٢٠هـ (١٩٠٢م) بلدة "القبايات" في الصعيد انظر في ملف الرحلات الكلام عن رحلته "فتحة البشام في رحلة الشام"،

## منه البشام في رحلة الشام

### وامر بالمرور على الشريعة

وهي الصياح توجهها في الطريق ومررتا على "جبل الجبل"، وكلفت "جيا" عن يميننا من الجانب الجنوبي، واستعنا على عدم مرورنا عليها لأجل رغبة الشيخ سعد الدين الجبيلوي المشهور بولاية الفكر امت ولم نزل في السير إلى أن وصلنا إلى المصطبره، بلدة قديمه كانت جربا فاعطيتها الدولة الآن للتركة المهاجرين من بلادهم يعمرونها ويلبسون فيها

وهي الصياح توجهها إلى جهة "شمس"، وهي مدينه قديمه حربه ليس فيها كثير من الناس، بل امرأت قليلة من الأعراب، وعندها مياه غريفة، وورسها صلحه للزراعة (٩) فتدخلنا بلدة الغروب من دمشق فقال لها "عزطون" (١٠) وبنت في حن غير تطير حوا من المشي ليل من المجل بطريق وركم المطر هركنا الدواب وسافروا إلى دمشق فتدخلنا من ذلك الوقت في صواحي المنبه، حتى وصلنا صبحه بجوارها فقال لها "المرء" (١١)

ونزلنا في بيت الحبيب النسب السيد "سعيد القندي الكلاسي"، من امراء دمشق وعينها، كان رئيس مجلس الشريعة بها فاستقبل هذا الأمير بكل إقبال وبشر واجاتل، وجعلنا نسلم عليه كثير من الطبخ والأمراء والتجار والكبار وكل أول مبائر حصره أسدان الشيخ "معلم كبير آل بيت المطر" أهل السجدة والفرف والفرف، من السدة الأكبر كازا عن كازا وهو شيخ مقدم في السن (١٢)

"وجاءت أيضا حصره الأستاذ الشيخ منفي القندي عالم كامل أدب فاضل من نبوت العلم والفرف حقا عن سلف "وجاءنا حصره الشيخ سليم القندي الكزيري بجل الشيخ مسلم الكزيري، محبت الشام قديما وعليه المعتمد في صحن الحديث والفسد، فهو من بيت علم قديم مشهور بالحديث والتدريس والتعليم "وجاءنا أيضا جنت الشيخ نصير القندي القابلي من تربية القطب الشهير وأقرب القير العلم المرد والعلامة الواحد صامت الدت الحسني والفتح الأسدي سيد الشيخ عبد القني القابلي وهو أيضا صبح لوليه دعا إليها كابر العلماء والأمراء وراد في ناقها وحسن رويها ولا غرو فهو من بيت الساحة والكرم، ولطف للشمائل والقشيم (١٣)

"ورأينا أيضا حصره الأستاذ العلامة والقوه للعلم السيد الكامل المعشر حصرة والدا الشيخ عمر من سلالة آل بيت المطر وخالصة أصلهم الذكي المطر، وحصروا بعض دروسه في الرواية

لأدعي العواص الشخصية بكون مراعاة المصالح لعمومه حكم قبض على جريء وطلق سبيل مجزى بمجرد الوثنية فيه من حصر أعنيه، هكذا حصل في غالب المديريات سوى من قبض عليهم في القاهرة والإسكندرية ومطاطور شديد من العواص واليكوات وانيشروا والطفاء والأمراء وأولاد الأمراء، ومكثوا في دبح السجون بغاية الأحرار والفقير بكنس عذاب القهر (١٤)

وعن قضية التي يتحدث المؤلف قائلا "منهم من بقي موبدا إلى سبلا، ومنهم من بقي بدة إلى السودا، ومنهم إلى حفر القطر وملحقه، بكون تعيين موطنه وجهته، وكث من هت القسم الأخير بحن وجم غور، فودوا بالإخراج من غور مولة ولا تأخير وقت شعرا في المعنى (١٥)

هذا الزمان غرائب وعجائب لا تنقضي

النفس في إيهامه والمنع عنه يقتضي

لا يرتضي من حكمه إلا بما لا يرتضي

ولكم طارني وسيد الف اليقي منه ينتضي

وأت عن الأشخاص الذين قبض عليهم يقول المؤلف "كل من جملة من قبض عليهم في هذه المسألة حصره العلم المعمل والإمام الهمام لكلامل المحدث القوية الأصولي النحوي المفسر المعتمد صاحب التلخيص المعية من الأستاذ الشيخ محمد عبد الله عليش المغربي الأصل المصري المولد، شيخ المساهد المالكية بالجامع الأزهر والمعيد الأنور، أعدت مرصفا من ياره محمولا لا حراك به، وأودع في سجن المعشقة التي أن توفي وبفضل في رحمة الله (١٦)

### ٢- التوجه إلى دمشق

وبعثر ميل المؤلف كلامه عن رحلته إلى دمشق قائلا "ثم بعد أقلية يومين في طريقه وجهنا إلى دمشق ومررتا على جب يوسف عليه السلام ولم نزل مسافرين إلى أن وصلنا إلى نهر الشريعة (٧) قبل الغروب بنحو ساعة، وبنا في تلك المجل عدد القنطرة المسمدة "جنت بك بطوب" وهي هذا الجسر قول السيدة عائشة قبا عونية (٨)

بنى سلطاننا برفوق جسر

بأمر والأتم له مطوعة

مجاز في الحقيقة للبرايا

ومما رافقنا من أعلام ومشيخات الطرق والفقهاء الشيخ محمد الخاني عالم عامل وورع كفاً، وولده الأديب الأريب الفاضل الحبيب الشاعر الشاعر المجد حصرة صديقا للشيخ عبد المعجيد (١٧).

ولرجع الآن لما نحن فيه من الزبوات والدعوات فنقول "إن حصرة الشيخ الخاني الكبير دعفاً للكرامة في محله على إيمان بجله، فهو جرح من حصرة السيد سعيد الحنفي الكيلاني وبلغنا من الأئمة بهم والمجازة منهم عليه السلام ومن زبوا أيضاً حصرة ابن جمال مولانا الأمير السيد عبد القادر وهم حصرة الأمير محمد باشا وحصرة الأمير محيى الدين باشا وحصرة الأمير الهاشمي (١٨).

ويواصل كلامه في من زبوا من البطماء بقوله "العلامة المحقق الهامسة أسكننا الشيخ محمد قطيطوي المصري الأزهرى، عالم الفقه حلالاً وقلاً وصيلاً، له اليد الطولى في علوم الآلات والفن المحلى في علم الطب والميت (١٩).

"رسمه الأستاذ الأوج والعلامة الأماجد الشيخ طاهر الحنفي الجزائري المغربي، مفتش جمعية المعارف بولاية مسورية تسييه حلالاً، وهو من الذكاء والفطنة على جانب عظيم، ويواظبه بعمق المعارف والدراسات في اللوالب، وله راتب من الكتب المطبوعه على رمة المعارف شياً كثيراً ما تفتش الأبيات وروايت ظهورهم ومنه حل المنظوم للشمسي، ومنه الفوائد الجسماء في الكلام على الأجسام، في الطبيعه على طريق المولف الجديدة في أوروبا، ومنه كتاب مد الراحة لأخذ المساحة بكتاب الشيخ طاهر الحنفي (٢٠).

وممنهم "الشيخ محمد بن المبارك المغربي الجزائري، عالم ساهر وأديب شاعر، راتب له وجر في بيروت ومنه في رثاء الأمير عبد القادر سماها "لو عه الصغار ومنه السواطر في رثاء الأمير عبد القادر" ومقالة أخرى طرقة في المحاكمة بين العرب والإمامة والحصر والسعر، وجامها في القسام والذوق وصلها، قرأنا منه رجلاً صالحاً كليله ذا قدر نبيل وفكر ديبه (٢١).

ذكر المساجد والزبوات والمشاهد بدمشق.

اعتقد أن هذه المسألة المتمثلة في زبوات المساجد والأضرحة والأولياء فيه جداً وقد تجدنا في مجتمعات عديدة، ذلك أن هذا النوع من المعتقدات ليس وليد الزمن الحاضر بل ارتبط بتطور البشرية، فالإنسان منذ القدم وفي أي مكان يعمل مع الظواهر الطبيعية والاجتماعية تعاملًا عقلياً حريصاً، حيث يزد عند من التكيف والأزمات إلى كائنات حريصة غير موجودة لكنه يخفف في قدرتها على تحقيق الأشياء التي عجز

التي على شط النهر، المشهورة "بالمدينة"، هو أيضاً منه علماً بلزماً وجوفاً حاصراً وذهناً وقفاً وفكراً بعداً ومعرفة علمية بمراتب المصيرين، ولا سيما الفصل الأزهرين فإنه أفهم بمصر نعمة من الرمال وكل يجمع فيها بحصرة الشيخ الأكرم الأقباني، ونلقى عنه بعض العلوم كالصوف وغيره (١٤).

"وجدنا العالم الصالح النقي السلاج الشيخ بكري الحطير جل صاحب الهبة والوقار الشيخ حامد الحطير وولده الحبيب حصرة الشيخ الهيب، والشيخ إبراهيم الحطير، ومنه جل المرادي الشهير صاحب القدر الحطير والفصل الكبير، كل في بيدهم ذبوا، هناك دمشق ولهم المائر والمعارف فيها، ومن أجدادهم مؤلف تاريخ القرن الثاني عشر للمسمى بسلك السدر وهو تاريخ كبير من مجلد (١٥).

وكان الشيخ أحمد البربري عالم الشهير الذي هاجر من بيروت لعدم صفاء معين له فيه، وصنع في حجاز أهل بيتين سمحتهما من قريته إبراهيم البربري وهما (١٦).

بيروت مقبرة العلوم وحفرة

اضعت على اهل العلوم سعيراً

كم عالم قد مات من شغلها

وراء هناك منكراً ونكيراً

وله رسالة أيضاً في بحر العروص سماها "القباس في العروس في مدح عبيد الأعيان" كلها مدائح في الشيخ المرادي، منها في بحر لطويل لقد شرف الله المرادي سيدي

بخلق عظيم بات كآثره الغض

وأورثه مجد الصراة جوده

والله مبررات السموات والأرض

ومنها في التبريد

اعناء سيولنا مفتي دمشق بقوا

غضيق الله في الدنيا أصلاكنهم

والفكر الله منهم شامنا زمناً

فأصبحوا لا نرى إلا مسالكهم

## نفعه البشام في رحلة الشام

الحكومة إدارة خاصة وعينت لها قواماً ومننت لها قافواً بصغر مسيرتها على غرار المكتبة الكبرى في دول العالم" ووصفوا لها سُر الخط المكتبة الكبرى وذلك عام ١٨٧٩ هـ بمؤلفه من ٢٤٥٣ كتاباً منوعة عدد أكثر من الألف والاربع المئتين وقد جاء في فهرست المطبوع جدسة من احتلتها للطلاب

وإلى هنا يشير عبد الجواد القاياتي إلى هذه المكتبة بقوله "فوجدنا فيه مثقلة بالمكتبة المجموعة بين الأوفى، التي كانت معرفة معرفة لمصباح، وقد جمع الباقي منها وجعل في هذه الفئة حتى صار مكتبة عظيمة وبصع بها أهل العلم ووجدنا بها هي تلك الوقت حصرة العالم الشيخ طاهر الفندي الجزائري جلساً بها مشغولاً بالقلم والجمع" (٢٤٣)

وبعد حين الشيخ طاهر الفندي الجزائري بقاءه على جهوده كممثل المعزف في ولاية سوريا، بذل مجهودات جديده في سبيل إصلاح أساليب التعليم واقتراح، وكل بمقدور المعلمين بالعلم والإرشاد والوجيه، وبصم بصمته لأهم من ابتكر أنجح الوسائل لتعليم الطلاب واندفعه إلى طلب العلم وكل يسهر الليالي الطويلة عاكفاً على تأليف الكتب في مختلف العلوم الدينية والعلمية والفراصية، ببساطة أساليبها مختصراً ما بذل الجواب على نجاحه وسهولة تلقيه، وكل يشرف بعينه على طبع كتبه في مطبعته الجميلة الخيرية

وبسبب من عبد الجواد القاياتي في كلامه عن الشيخ طاهر الفندي الجزائري بقوله "تم طرح مكتب لربطه مشاهد الصفحة والعلماء والمعلمين الموجودة في جهه بك يوماً وباب شرقي، هرب أولاً صريح السطيل صلاح الدين الأيوبي وهو أيضاً هرب من الجامع الأموي من جهة الشمال ورجعاً في تلك الجنب من دور المساجد من حوله يفت الأور المساجيد، وشرحيل بن حصنة كاتب الوحي يعزف بك يوم وقدر صزار بن الأثير الأصدي، شهد مع عشق ومات بها" (٢٥٠)

كما رار الشيخ عبد الجواد القاياتي أهم المراتب الحظية لأتباعه وعلماءه وصلحاءهم بمعايير مختلفة كمقدرة ثلث السعير ولب يوماً ومعبدة الصوحيه ومقدرة سبع جبل مسبور، مثل صريح هسي الدين بن عربي وذلك من خلال قوله "ثم طلعنا إلى الصلحجه وجل فامبور، فلبت بربزه الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي الطائي صاحب المقامات والكراسف والمكششف الطاهره والحواري الشاهر، سلطان أهل الجوعه وشيخ شافيع الطريقة، وفقره في داخل فيه عظيمه لها

عها وإعاقته ومساعدته أمام ما يعترضه من صعوبات وما يجزؤه من إرامات، وهذا الدور هو ما يطبق بالوسط على ربابه الأصمحة والأولياء فينطقه حاجات لم يمنع هذه الإنفصال قصاها بالطر والطبيعية والمختلخ

وما بلغ الإنفصال في دمشق كما في عدد من البندس العربية الإسلامية هو تلك المكانة البارزة التي يحتلها مراراً الأصمحة للأبناء والصحابة والتابعين والعلماء والأولياء الصالحين في ثقافته والمجيد للشمس صوماً ورومها في أوسط العلم لدرجه يمكن لتناول فعلاً عن طبيعة الفكر الذي دعم هذه الأهمية ورمح بالي عددا من الطغوس التي لا تزال حاصره بوجه إلى اليوم ومن أهم هذه المراتب شكر على سبيل المثال لا الحصر مايلي

## الجامع الأموي

إلى دل محل ربابه وإربابه في دمشق هو المسجد الأموي، الذي هو من بناء بني أمية وهو كالمجمع الأزهر في الإنشاء، لم يكن أكبر منه، فيه مقصورة عظيمة بجانب الفري منها مسجد مبدأ يهيى بين زكرب عليها السلام، وفيه راسه الشرف كما ذكره ابن جبير في رحله المسماة تذكره لأهوا عن أعلى الأسفل ومثله في كنف "الأشذات إلى اسكن الرباب لاس هوراني، وفي الجانب الشرقي من الجامع الأموي مشهد راس الإمام الحسين بن الإمام علي بن أبي طالب - كرم الله وجهه - وعليه بناء عظيم على منور في الحلية وفيه المنارة العريبه، التي كل الإمام القرطبي بسعد فيها" (٢٢٢)

وفي مام الجانب الشرقي بركة ماء فيها نورة عظيمة بمرح الماء منها نوره اندلأ وبها، وفي امام الباب الغربي تكليف لباغة الكتب والمجدين في الطريق الموصلة إلى باب الريد المشهور، الذي يؤهل فيه قديماً

ما بين جانبها وبين يديها

## قصر ياقوت والشمس شمس تتلخ

## ب - المدرسه الطاهرية

نسبه إلى الملك الطاهر بيبرس تحت القبة، حيث استقر الشيخ طاهر الفندي الجزائري (٢٢٢) في علمه لإتمام ما عزم عليه ونقل ما كل موجوداً إلى مسجد الطاهر لتأسيس المكتبة الطاهرية وهكذا تأسست المكتبة الطاهرية كمكتبة علمية، وجعل لها

وعن أهم الممرات والمشاهد والمعابد، يستمرسل في ذكر بيته عن أهم معابد تلك المدينة الفاضلة، وما حوله من العصور والجمال والريفة والنباتي للعامة، وحوال أهلها المحموده وعاداتهم المعهودة يقول

#### أوصف مدينة دمشق

"في مدينة دمشق طيبة الفرية، عذبة الماء، كثيرة الأنهار، يصب فيها الماء من سبعة أنهار منها نهر بردى، ونهر بريد وغيرهما. فترى الماء في نهرها قليلاً ونهرها مسجراً في انقضاء إلى البرك نواب السور. تسمع لحريره دواً حاتلاً وصوتاً عالياً. وأما عمارتها فليها سلاطين والأحشب، لا بالأحجر كبقية بلاد الشام إلا قليلاً منها كالمساجد والمدارس القديمة، ومباني السلاطين والملوك والأمراء القديمة، وبعض بيوت حديدية في هذا العصر أنشئت على الطراز الجديد المعبود الآن في مثل بيروت وغيرها إلا أنها مع كونها في الطاهر مدينة سلاطين والحشب، مريسة السلاطين بلخرام الملوك والنقوش الذهبية" (٢٠)

وأما من جملة المساطر ثم ريعه وأنشبهه التي بهرت قلب وفؤاد عبد الجواد القلياطي، هي تلك المنزهة السبعة، ذات الطلوع والبهجة الموحدة بالمسرة يقول فيها بيتاً شريفاً

#### والسريح تعبت بالفصون ولقد

#### ذهب الأصل على لجون الماء

"تخرج إليها أهل البلد بعد العصر، منهم من يجلس على كعس الممت على "نهر بردى" ومنهم من يجلس بجوار "الصلواتية" وهنالك الرياض النضرة والنباتات الخضرة وبها من بساط يستسمر رصع بجواهر الأرض وحشي بحديقة الشاه والقنصل وبعضاً من السراي. وعندهم عادات الجواد في وضع لجمال دمشق من جدران وسائر عمارات، انتقل إلى أحوال وطباع أهلها وعاداتهم وحالهم الصبغة" (٢١)

#### ب - أحوال أهل دمشق وعاداتهم

نحدث عبد الجواد القلياطي عن أهل دمشق وهو في قمة العطف والسرور، من هذا الشعب الجواد كبير الرحب والإكرام، يهيمه قللاً "وأما أخلاق أهلها وطباعهم وعاداتهم وأوصافهم فهي من أجل ما يكون لخلق العالم وطباعهم، من سهولة الحركة وليس الخائف مع الأقرب والأجانب بلانقوس الشخص بالطلاقة والبشر والهيئانية، إلا أنهم يميلون في التسمية ويريدون في كثرة التسمية والاتحاش عند دخول الدور أو المجالس فيكثرون

أطراف وتديفك مملته على البسكين والجليل وعلى قبة الشريف معصورة من تحلب اصغر وكواكب القصة المطيعة بالذهب الأحمر ولم تر في بلاد الشام صرباً يشبه اصبرحه إلا قليب بمصر إلا هذا الصريح الأور والبرار الأرض ومعهم في هذه القبة الشهم الهام والبطل المظام الأمير عبد القادر الجذاري" (٢٢)

#### ج - الجمع الأكبر

وأما مسجد الشيخ الأكبر فقه من أجل مساجد الصالحية، فهو مشرف على سقبتها وما وراءها من الأشجار والأنهار في لوص العرطة إلى مدينة دمشق، وبحوزة يوجد صريح الأمير عبد القادر ويدل إلى حرج الشيخ عبد الجواد القلياطي من ريلوة هذا الصريح، توجه إلى ريلوة القطب الأور والعلم المعمر الأستاذ الشيخ عبد القادر القلياطي، وهو مدفون في داره بالصالحية، وعلى صريحه جيم من درية يتولى القيام بحمدته ويتلقى الزورق بالحب" (٢٣)

"ثم توجهوا لريفة السادة "الأكراد الأبرية" في قبة مخصصة بهم، ورائها هورهم مستنة مفتوحة من الجنب الغربي بعد ذلك صعدنا في جبل فاسور" وررر صريح بني الله ذي الكفل في قبة مخصصة به عليه السلام، ورررنا نهر الإمام ابن مالك النحوي في حوش تحت منه ذي الكفل ومعهم جملة من قور العلماء الكبار ثم بعد ذلك بررنا من هذا الجبل صعدنا في قبة عليه بها قبة العالم العامل الشهير الشيخ خالد النقشبندى ولم يخص من الربراب في الصالحية إلا وقت الغروب، ورررنا في المدينة صريح السلاطين العادل والملك الكامل العادل نور الدين محمود بن سعيد زنك" (٢٤)

#### الشهيد (٢٥)

والدعاة عبد قيريه مستجاب، وهذا مستفيض عبد أهل العلم، ذكره الصالح محمد بن الحسن صاحب مجمع الأحباب، والكامل الحميري في "جيلة العيون"، وصاحب "طيف الحجة" والبصري في صفاته وكفى شيخنا العباس الطيبي يقول أن ذلك مجرب وجريه مرر" (٢٦)

#### العيمة النريحية للكتاب

تكم العيمة النريحية للكتاب في كونه عيلة عن رطله شاملة لبلاد الشام تشتمل على وصف لماداتها وتعاليفها وتراجم لأشهر العلماء والأعيان في بيروت وطرابلس الشام والقدس الشريف أهل حوالا منة عام

ويدل أن انتهى الشيخ عبد الجواد القلياطي في ذكر أهم الأكابر من أهل دمشق وأعيانها،

# نقطة البشام في رحلة البشام

١- (١٢٩٧ - ١٣٤٦هـ - ١٨٨٠م) -  
١٩٢٧م) راجع الأهرام ١٥/٩/١٩٢٧، والأعلام  
للشعرية ١٨٧٢ وصغرة للعصر ١٠ ٢٥٥

٢- محمد عبد الجواد القباياتي، نقطة البشام في  
رحلة البشام، سلسلة التواريخ والرحلات، عدد ٢،  
دار الفرات العربي، بيروت، ١٩٨١م، ص ٧ - ٨

٣- المرجع نفسه، ص ٩

٤- محمد بن أحمد بن محمد غيثي أبو عبد  
الله (١٢١٧هـ/ ١٨٠٢م - ١٢٩٩هـ/ ١٨٨٢م) هبة،  
من عجل المالكية، مع بي الأصل، من أهل  
طرابلس الحرب ولد بلغاه عام ١٢١٧هـ/  
١٨٠٢م وعلم في الأزهر وأما كتب الثورة  
الترابية أنهم بموالاتها، فاحد من دهر وهو من بعض  
محمولا لا حراك فيه، وأقني في سجن المستنفي  
من تصانيف فتح العلي المالك في العوي على  
مذهب الإسلام مالك جرد، فتح الجليل على  
مختصر خليل أربعة جلاء، هدية أسلك إلى حر  
المسلك في روع الله شافكي، حاشية على رسالة  
الصلب في البلاغ، سرب الميدي، تذكره المنهي  
في راض المذهب الأربعة، حل المعقود من نظم  
المقصود في المصروف، أجوبة البحاري عن حكم  
قنموه النصاري، هدية المريد لمعديه أهل التوحيد  
نوهي في الفارة علم (١٢٩٩هـ - ١٨٨٢م)

٥- محمد عبد الجواد القباياتي، المرجع  
السبق، ص ١٠

٦- هو بهر الأردن المذكور في التواريخ  
الغنية، المرجع نفسه ص ١١٢

٧- المرجع نفسه، ص ١١١

٨- المرجع نفسه، ص ١١٢

٩- عوطون تقع جنوب غرب دمشق على  
طريق القيطرة من أوتستاد المردة، تبعد عن  
دمشق ٩ كلم

١٠- المزمه سكن بها الصحابي نعية الكلبي  
والصليبي أصعفة بن زيد وهي مدينه الحافظ  
المري تلميذ ابن عبيد ومولف عديب الكمال  
ذكرها ابن بطوطة على أنها قرية صغيرة خارج  
أسوار مدينة دمشق أودانت أمويها في الوقت  
الحالي عندما بني القرمسيون فيها مطار المرأة  
العسكري وبني بالقرب منه سجن المزمه الزاوي  
وهي الوقت الحالي ثم بناء القصر الجمهوري على  
جبل المزمه

١١- المزمه (بكنسر المسمي وفتح وبشيد الزاوي  
المعجمة) أحد أحياء مدينة دمشق الحديثة في  
سوريه تقع في لجهة العربية الجنوبية للمدينة على

من التمتع والتصنيع والتقديم لدي المعلم الأرفع بما  
تصديق حبه الصدور والأفصح قبل أن نصل منهم  
صدور المجلس (٣٧)

ومن محاسنهم التودد إلى العرباء، وزيلة  
المسافرين وملاطفتهم ولا فعلا، فيصنعون لهم  
الولائم ويستنون عليهم في القرامم "وأما عن  
أحوال بناء دمشق من أهل الإسلام فيصنعهم عبد  
الجواد القباياتي "بأنهم في غلبه المكيه والاحتشام،  
فيبرز غير متزجل ولو كن منزهة  
ومعرجات، على وجوههم الماديل، وعلى  
رووسن الزار الطويل (٣٨)

وأما بناء النصاري في الشام فهو ثلاث  
جدا، لا يعرف فيها ولا يتخرج تروج الجاهلية  
الأولي، كما في مثل بزوب فحين كشاء الأفرج  
وإن كن في الأصل من جبل لبنان" أما فيما يخص  
الفلدات والشهوات في نسو، فلز أهلها يتأصوب  
ويتعجبون على أعداد المأكولات والمشروبات  
الشبيهة والذائبة يقولون فيها "والملك على أهل  
دمشق الملل إلى اللذات والشهوات، من مأكولات  
ومشروبات وملاصق فاحرة وقواني راخره كما  
يتعالبون في شم الهواه والخروج إلى المناسبات،  
وعدد المأكولات اللذية لتلك، وبموسيه "فأثيري"  
(السوريان) وأكثر فليس التاميه على هذه الحالة إلا  
لن أهل دمشق تشدهم اعتناء بذلك (٣٩)

وخلصه القول أن هذه الرحلة كتب هادئة في  
مصلحتها وشيختها، وهي تتلقى زور - أعز رمنية  
تتمت بأحداث تاريخية هامة، كل لها انعكاس  
على معطى بلاد الشام علمه وعديه دمشق على  
وجه الخصوص، لا سيما في أمور خطو بمواكب  
اجتماعية وثقافية وسياسية واقتصادية، كل لها بالغ  
الأثر في مسيرة المجتمع المنهني وهذا ما يعبر  
عنه في الأدب العربي الجغرافي سلف الرحلة  
حيث أن لهذه الظاهرة الجغرافية التي تحاول من  
بعد أو ربب شخص مناطق معينة ومشاهد  
مختلفة ومبداية المعوق والدلالة، وتد بعد حصاري  
وبعكس صورة المجتمع قسلي انذاك، ونجسد  
صور وظواهر وعادات أهله

هو امث

١- لآثره البحث حول دمشق يراجع نعيان  
قضايتي، الرزمه العاه في عشق الجلاء، سلسلة  
التواريخ والرحلات، دار الفرات العربي، بيروت  
لبنان، ط٢، ١٩٨٢، ص ص ١٣٧ - ١٤٣

٢- نسبة إلى القبايات من هري معانعه بالمسجد  
بمصر

استحكم فيه مرض الربو، وقبيل وفاته بشهر  
قتل راجحاً إلى دمشق، وانتقل إلى رحمه ربه يوم  
١٤ ربيع الثاني سنة ١٢٣٤هـ - وكان الثاني  
سنة ١٩٢٠م. وتوفي في معج جبل قلسيون بدمشق  
حسب وصيته فقد أُمِّد به مرض الربو، ترك  
التبشير الجزائري الكثير من المؤلفات التي يدل على  
علمه الحرير وثقافته الواسعة، وطبعت أكثرها في  
جنته وبشره

من مؤلفاته

- الجواهر الكلامية في العقائد الإسلامية
- منية الأذكاء في فصوص الأنبياء
- مد الأراج إلى أخذ المباحة
- مدخل الطلاب إلى في الحساب
- فوائد الجسم في معرفة صواحي الأجسام
- رسالة في الشعر وأخرى في الأدب وثالثة في  
النبيل ورامة في العروض
- وكتب تمهيد المجاز إلى في العمى والأعز
- وشرح ديوان خُطْب ابن تيمية
- ومختصر الليل والليلين للجاحظ

راجع ياسين محمد قسواس، فهرس مجامع  
المدسة العمرية في دار الكتب الطاهرة بدمشق،  
منشورات معهد المخطوطات العربية، المنظمة  
العربية للدراسات والثقافة - القطر، الكويت ١٤٠١،  
١٩٨٧، ص ٥ - ٢٣

- ٢١- المرجع نفسه، ص ١٢٢
- ٢٢- المرجع نفسه، ص ١٢٩
- ٢٣- المرجع نفسه، ص ١٣٠
- ٢٤- المرجع نفسه، ص ١٣١
- ٢٥- المرجع نفسه، ص ١٣٢
- ٢٦- المرجع نفسه، ص ١٣٣
- ٢٧- المرجع نفسه، ص ١٣٣
- ٢٨- المرجع نفسه، ص ١٣٤
- ٢٩- المرجع نفسه، ص ١٣٤
- ٣٠- المرجع نفسه، ص ١٣٧
- ٣١- المرجع نفسه، ص ١٣٨
- ٣٢- المرجع نفسه، ص ١٤٠
- ٣٣- المرجع نفسه، ص ١٤١
- ٣٤- المرجع نفسه، ص ١٤٢

معج جبل المزة وبامتداد نحو العرب وقد كانت في  
السابق قرية من قرى عوطه دمشق لها من حصص  
وروايات الشريح الكثير، فمن حصص الأنبياء إلى  
للملوك والعهدة إلى رجال الدين والمصالحه تنكس بها  
الصالحية حجة الكلبي والمصالحية إمامة بن زيد  
وهي قرية الحافظ المزي تلميذ ابن عيمه ومؤلف  
تهذيب الكمال قال عنها ابن بطوطة "وهي من  
اعظم قرى دمشق بها جامع كبير عظيم، وسعاده  
معيه" وقال عنها ابن جبير "قرية كثيرة، هي من  
أحسن القرى"

١٢- محمد عبد الجواد القاياتي، نعمة الشام  
في رحلة الشام، ص ١١٣

- ١٣- المرجع نفسه، ص ١١٣
- ١٤- المرجع نفسه، ص ١١٤
- ١٥- المرجع نفسه، ص ١١٥
- ١٦- المرجع نفسه، ص ١١٦
- ١٧- المرجع نفسه، ص ١١٦
- ١٨- المرجع نفسه، ص ١١٧
- ١٩- المرجع نفسه، ص ١١٨

٢٠- هو ظاهر بن محمد صالح بن أحمد بن  
موسى السمعاني، المشهور بالجزائري، هاجر  
والده من الجزائر إلى دمشق سنة ١٢٦٣هـ -  
١٨٤٧م، وكان من بيت علم وشرف، تولى قضاء  
الملكبة، حيث كل ههنا في دمشق ومعها هي  
الشام ولد ظاهر الجزائري في دمشق سنة ١٨٥٢،  
ونظم في مدارسها، حيث سجل المدرسه المصحية  
الإعدادية وتلميذ على الأستاذ عبد الرحمن  
الهمداني، فأخذ عنه العربية والفارسية والتركبة  
ومبادئ العلوم، كما قرأ على أبيه أيضاً، ثم اتصل  
بعالم عصره الشيخ عبد القوي القوي المبداني،  
ولازمه إلى أن وافاه الأجل، وكل شعبة المبداني  
فتبعها عزها برمائه واسع النظر، معروفاً بوقفه  
على ثياب الشريعة وامرأها، وبعده عن البدع  
واسباع الأوهام والبعث عن حب الطهور والتفصح  
في المجلس، على غم السلف فصلاح بنقواه  
ورحمه، وعلى نهج سائر تلميذه الجزائري صُت  
محباً للعلم على اختلاف هرومه حاصه علم  
الطبيعة، بعض عن مصادر المطبوع والمخطوطة  
ويتقنها، ويتلف شوق ما يسمعه من حديث  
العلماء الذين غمر العلم في مدارس العالية أو  
الأدبية، هذا به يسر حصيلة كثيره قيسه من  
العلوم الطبيعية والفلكية والاريسوية والفيزيائية  
والأثرية إلى جنب ما وعاه من علوم العربية  
والفقه

# بطل واحد لروايتين

(قراءة في روايتي رمضان  
الرواشدة)

□ د سليمان الأزوي \*

شاعت في الدراسات النقدية الحديثة والحداثية، ودراسات ما بعد الحداثة نظرية (موت المؤلف)، التي تقطع المؤلف عن عمله الإبداعي، وتفصله فصلاً تصفياً، فتتعامل مع المولود (العمل الإبداعي) على أنه عمل مستقل ولا صلة له بالوالد. وكفما جاء هذا الإبداع وليندا ليفيتا مجهول الأبوين، ولكن هذا لا يعني أن لا والد لهذا المولود.

ولقد نبئت المدارس النقدية الأوروبية الحديثة هذه النظرية في محاولة منها للتفرد بالنص الإبداعي والتعامل معه من حيث هو، وليس من حيث جاء! بمضى فصل المولود الإبداعي عن صاحبه، وعن حاضنة الزمانية والمكانية، وحتى عن الرسالة التي يحملها النص الإبداعي. كل هذا يقضي في سياق الهجوم على منجيات ومخرجات المدرسة الواقعية الاشتراكية، التي وصفها نقد الشكلانية بأنها حولت الإبداع والنقد إلى تاريخ الأدب باهت ورتيب وبقيض بنفس بالحديث عن حياة المبدع ومواقفه والتزامه، ويدور حول النص ولا يواقه، الأمر الذي يحول دون الوقوف على الجماليات الداخلية للنص الإبداعي.

ومع كل موقف إبه بطل حياً في النص والمبت لا يلد حياً ولا يستطيع والماله هذه أن سلم تلك التصليم الأعمى بموت المؤلف إلى المؤلف بغير من حياة إلى أخرى بين عمل إبداعي وأخر إبه بجند حياته في كل عمل جديد وحياة بطل متجددة بتجدد أعماله التي تنقل إليها جوهره وموقفه من

ولنترك لسنا بحسب عن تلك المباحث النقدية بعصيدة نفحص النص الإبداعي، والوقوف على جمالياته الداخلية المستقلة، فلنأ وهي الوقف بعصه لا يمكن أن تجاهل تلك الصلة الحميمة والعصرية بين المبدع وإبداعه ولا يمكن أن نعلم موت المؤلف ونحن نتعامل مع المولود، لأنه - أي المؤلف - بطل حياً في داخل نفسه، يتنفس مع كل حركة وانعطاف ذراعيه، ومع كل نجير، ومع كل تركيب

\* باحث وتكلمي من الأردن.

العيلة والنقد الحقيقي وحده ومن داخل النص وحارجه هو الذي يتشخص تلك الشخصية وموقفها، ويكتشف عن تلك التوازي الخجول للمدع، وعن كل أشكال المحاكاة والاحتفاء وراء معرفات المنجر الإبداعي، أو وراء المنجر بالكامل

النقد يستطيع أن يقوم بهذه المهمة بضم يضطجع ويستطيع أن يلوذ وراء معوله موت المؤلف واستحقاقها، ويهرب من المهمة، ويحول النقد إلى فعلية يحويه أسهل ما عليها أن تنتهم الآخرين بالغباء وعدم الفهم

وكيف لنا أن نسلم بموت المؤلف، ونصل الإبداع عن مبدعه، ونحن نرى البطل والقيمة والثقة العنيفة ولذا نستهني في كل عمل جنيته لنهتوئيلسكي وتولستوي وهنري وهاينريش وبورخس وماركيز، وما يوك لنا في كل مرة أن حياة الكاتب والمؤلف تندمج بتعدد سجلاته وأيد عقله

فلما إلى النقد يكشف هذه المسألة، ولن كل أشكال المحاكاة والتوازي الخجول، التي يعمد إليها المؤلف أن يستتره اسم النقد الحقيقي، النقد التكميلي فكيف إذا وقع المؤلف بمسا تحت وطأة النص، وعترف جهلاً بأنه لم يمت، وبأن عقله لم يمت وإن هذا البطل لا يزال بشكل مصدر صاعداً على المدع الرئيسي إلى حرجه لم يضطج المدع معها أن يصنع هذا البطل من أن يظل من بين السطور في هذا المنجر الأثير، ليذكر بفضه مجسداً بذكر الغرابة والمؤلف وحتى زملاءه من شعور العمل الأدبي الذين يشاركونه مسيره هذه الرواية ويقول لهم اسم مؤلف بواصل حقيقي، وإن مدعي مقال بواصل حقيقي، وأنه لم يمت كمؤلف ولا يمكن أن يموت وإن صني لم يمته

هذا في رواية (أشهر أن يوصلني عنك) ويزعم هروب المؤلف إلى كنه المساجاة الصورية التي ترفع من حرجه حرازة العائش للمعشوق، وزعم المساجاة الصورية وتمايز الوجد التي شغل عبر مساجاة البطل شرقة لمذنبه المعصية غرباً، إلا أن لبطل يوصف اسماعيل (ابن مريم) بتسبيحه ونسبي دوره الأدبي، ليوح لنا بهويته (الجانبية)، كما لو كل يبرز لنا ويظل أمامنا هذا الحكم من الحب للنفس (المسوقة)

"المصوب"

يا داهين إلى الجنوب

معكم حبيبي راح

في طريقي إلى الجنوب كنت أهجر

الجنوب الإسمي وليس الجنوب الجغرافي الجنوبية يمثلونها الاجتماعي. وهي سوء المنطق

الطبيعي للشمال والجنوب إنما وليد وجهك غمه جنوب وهي الطريق تنكرت اسمي محكوم بقعدة الجنوبية من أمل تنقل إلى جنوب لبنان، إلى جنوب الكره الأرصيه في صراع الذروة مع الشمال" (الرواية ص ٢٥)

وهي موقع آخر "تردد تشييك لعلني ب علي نحن أهل الجنوب. حفاة العبدن نزوي ميزيك" (الرواية ص ٢٦)

ولا يكفي بطل رصمصل الأرواشدة بنجيب هويته الجهورية البيلة والدافعة التي لا تملك نمده بهذا الوجود الحل كيف أكون شرقياً ولطبي ملحق بهواء اورسليم، أو كيف أكون غربياً وروحي مؤاليت مطقة هو جبل انشور\* (الرواية ص ٢٧)

بل بواصل للكشف عن هويته المركبة وعن معرفاته التي يصف وراء شعورته ونملر أنه

"مشتيت مومتا بقدرتي فاب (معنا قدرتي عاشيق، قلق، محتار) رأى الظلم يوماً فكسره الظالمين... نعم، فم في كل ملحد شرارة إيمان. وفي كل مومن كثير من الكفر" (الرواية ص ٢٦)

إن هذا البوح، وهذا الندعي ينملي هوية البطل الذي يري في فهو شرقي ملحق بالغرب، وجنوبي ابتلي بغشوش الشمال، ملحد سمون قلق محنار، وعشق في كل هذه تلك

وفي رواية (الحمراوي) للرواشدة تتجلى أمامنا مسألة المناصل الذي يرطمي الطبيب (الحمراوي)، الجنوبي الذي ينهار ويتهجم بهجيبه الاكتشاف المز، وهو يرى حلمه (بأن يحمل) وشم دولة هوية على مساعدته يتهدم تماماً وينهار حلمه كما انهار حلم (عربي) الجنوبي هو الآخر عند تيسير سبول في انت منذ اليوم

الحمراوي كما تكشف عنه الرواية جنوبية طبيب عي أحب الوطن وعاش حلمه بالتحضر، فلتقه الأحراب والعنبة، ومارس فيها المناصل مجبواً عنقافار أهدا مصصفاً، إلى أن اكتشف له الصفاق لمقعق أن الأحراب قتل، والقاتل حراب تتحرك بلبسة عصرية، وبحوص صر عاتقا من غير حول، وفاتها يتدهور بهر سانه المتمعنين البسطة لإحصار مليحه رككت تسجيمهم وابت الرواح منهن اما المناصلون الطيرون فيطلون عشاقا صوبيين في مجيد الوطنية ينسب عليهم الأمر ويحل الحاضر عدهم بالماضي لئير صورة الراهن يحضر بهر بتوره شخصيه المناصل للقي ويتهم وحسنه القصبة

الصورة أيها لبطل (الزهر أن يوصلني عنك) بطل واحد لروايتين، ولا ينصفه إلا أن ينكر ما قتلنا تنكروني لقد كتب معكم في (الحمراوي) ولكني



# قراءة في قصيدة (ممن أوراق الموريكسي)

لـ حميد سعيد

□ عيد التكريم العام \*

الشاعر العربي العراقي المعروف "حميد سعيد" غنى عن التعريف على مستوى رفعة هذا الوطن الكبير، ولست من المومنين ذلك الأيمان الكبير بـ "موت المؤلف"، إذ لولاه ولولا تلك الحريق الذي شبع في داخله لما فطنا هذه الثمرة، ولن أحله محل النص، ولكنني سأذهب إلى النص على ضوء تلك القنابل التي أوقدها في تلك البقاع، ثمة عدد من المفاتيح في هذه القصيدة، وسأبدأ بمفتاحين ابتدائيين في هذه القصيدة، ومن ثم أذهب إلى رهاباتها.

المفتاح الأول هو العنوان، لاسيما وأنه لا يذ من وجود من يجهل معنى "الموريكسي"، والموريكسيون هم أهل الأتلس من العرب والمسلمين الذين شكلوا آخر فوج من تلك البقية التي كفت ثمة تلك القرون الذهبية في بلاد الأتلس، والذين (أخرجوا) من ديارهم، لأنهم رفضوا أن يتنصروا بثقوة، فتركوا تلك الجنة، وهاجروا باتجاه بلاد المغرب، حاملين جراحهم، وذكريتهم، وإلامهم، ولئن كان التاريخ قد أعلننا أنهم خرجوا ولم يعودوا إليها،

مستوى الرمز، كلها متمسكة بالعودة، وبانتحاح من جديد، وهو ما سيبقى من حلال هو أمنا المتحاح الثاني هو الزعم (بضعه)، والذي كفى له حضوره الموحى، وليس مهماً أن يكون الشاعر قد تنبه له، ببساطة عن قصد، أو أنه تنسل من تلك الأعماق البعيدة العوز في الإنسان، فالقصيدة مؤلفة

هنا الشاعر الموجود في النص، والذي يتحرك على مساحة واسعة من أفق الداخل والخارج، هي عملية ملامة مقصودة، لم يخ، لا من ريب ولا بعد، لأن حروجه، ومن معه، ومن كان مثله، من (العراق) يشبه ذلك الحروج الآ من بلاد مغارة الجنة التي كفى فيها، لأن حركة النص، وتناميه، ويبدو أنه الحركة الملحوظة في السطح غير الإيقاعية التي فيه، ومن حلال التفتية، وهي الحبل، هذه الحركة بكل ما فيها من إشراف وشحوب، وتعتد للمعاني، وبحالات واقعية مرعوعة إلى

\* شاعر ويكس من سورية.

من مبعده مقاطع، يحصل بين المصطلح والمقطع تغلط مزدوجة

هذا (التسليم)، وإقولها صادقاً، يبدو أنه قد تسأل الس، سب أن أدري، فحين أثرت وصنع عناوين لمقطع القصيدة، لأبين من خلالها ما فيها من حمولات، دون قصد كلف الصاوي سبعة، وحين نظرت إلي بأرج كذبة القصيدة، وهو العلم ٢٠١٠، وجدت أنه العلم السبع في احتلال العراق، فهل كل لسر به حد آخر، ولست أدريه، وقوة حضوره، ولذا سألته لدى الأمم والشعوب، والفرق الدينية، ذلك الحضور المعني، طلاله الصوي، العراقيه، الإنشائية، والرابعة، ولقي جنت في الشعر محلي لظهورها، لأن الشعر من مساطق الروح، لا سيما وأن بين الصويبة والشعر نوعه الشعائري، وللشروع إلى التوسعي، هل ما يقع في مساطق الحواس العلفية الصافية. والى كل له شيء من هذا<sup>١٩</sup>

أبدأ الآن من المقاطع المتبعة التي وصفها:

#### ١ - التقيد

الذين لا يعرفون لدع حرقه العبد، لا يعرفون جنة الحضور، بما فيها من أسر، وأطمئني، العبد الغريب، والموت أو ما يشبهه، أو ما هو أكثر حاجية، والتقد الاحتراق الداخلي، الأليم، هذا حين يكون من بعده قد سعت في الأحرار بين بعض عزاء لعده، فإذا كل المهور (وطناً، وأحلاماً، وأمالاً، فتلك حرقه ذلك المور يمسك الحارح، المحروح من الدنيا، إلا من ذلك الشعر، الذي يمت في الأعماق، لمعوب تلاحظ ونحن نسمع الشعر في هذه القصيدة لأن الشاعر لم يسر كلمة (وطن)، ولا حتى اسم (العراق)، غير أن كل فصلية في ذلك النص، وكل الصاوي، على معناه، كانت نصبت في (جثة) القصيدة، وهي الحارح النماهي مع الداخل، وهي لشعر ينطق تلك الحذور

يقول في المقطع الأول:

لنمر لي لعمري استطيع بها / وصف ما كان / أو ما أشاهده.. حين ادعو وحيداً / مذ تركت القنفل / مكتبات صرت شيفاً / وما عدت ألقى ثقفاً / يدخل النوم منها / إلى حيث كنت قديم.. ولا حلم / ينحط في الفضاء النعاسي / يبرز بيته / وما أتخيل من زمن نثرته الثواني.. على صفحات كتابي /

وحين يفتح المقطع الثاني يبدأ بالقول

لم أعد أتذكر ما كان بين الحديقة والبيت.. /

لمن القدر

وهو يعتقد اللغة التي بها يستطيع وصف ما كل، لأن الذي كل أعلى من أي وصف في حرقه

المجرب، والتفتيح، والسوف يرى هماً بعد أن (الله) ليست له فحسب، بل هي / ومنع من ذلك، وبهذا لا يستطيع أن يصف ما يتبع إلى حضوره حين يدعو وحيداً، كما تعدد الشبكات، همد هار شيفاً، يتأهب شجوحه القعدة التي نصبت الشاعر المثالي على الوصول إليها / حاجته الشجوحه من أن يترك الشعر مكتوباً، كما اعتد بعده يصل التوم منها، فيجعله إلى حيث كل يفهم، ويعد الحلم الذي يتجاوز في حلقه التعريضة ذلك العصاة النعاسي، لا حلم يبرل بوبه، روحه، وما يتحمله من زمن نثرته الثواني على صفحات كتبه، كما اعتد النعاس الذي هو ملا في بعض الأسطر الداخلية، (لم أعد أتذكر ما كان بين الحديقة والبيت / من العذ)، وهذه صورة في العبد، عذره على سكر ما كان بين البيت والحديقة من العذ، بما يحبه مفره أنيت من دلاله، وحميمية، وبما للحديقة من امتداد أحضر، ومن لذاته، ومن عشبه، وبما فيه من طلال طبيعية وهدية لكي من الهاجر، هذا العلم الحديم، الأخر، الأحضر حين يهر من الذاكرة، أو حين لا يستطيع استعصاره، ذلك يعني أن حجم ما حدث قد كل لا يطاق، ولا يعمل، هي سميره، وفيما حلقه من نتائج ومالات

لقد كانوا في أربابها قديماً، إذ أرباب التمييز عما يحمله أنسان من مكتبات العذ، يقولون (فقد)، وما كان هذا مقصراً على الإنسان وحده، فمثل هذا العذ كان يصيب الطيور وغيرها، حين تعد أنيها، يبدو عليها الإنكسار، والحر، والإعزاز، يقولون أيضاً "فقد" كيف من كل هذه بحجم العراق، العراق التاريخ، والعجز عنها، والمصافي، ونسما غير هين من المستقل<sup>٢٠</sup>

#### ٢ - هي الشعر

وهي الشعر ه هو أنه ما يكون يعني الشيء الذي يعني الإيجاب، فهو حين يقول "لم أعد أتذكر" يُخبر عن حجم الفاعلية، وعنفها، ولكنه في بقية الذاكرة المرسود الشعر، يكاد يقول لنا العكس، يقول إن كل ما لم يصح من امتداد الذاكرة، من الوجدان، من الانسواء، هذه الجرب تلبت المستر من تلك الكل الحميم، والزوم

لم أعد أتذكر ما كان بين الحديقة والبيت.. / من القدر / لم أعد أتذكر الولي لوحة آل سعيد في قصالة المغريرة / أو القبر الداخلين في الأخضر.. / هي غرقة الضيومة / كنت احتفظت في درج مكتبي.. / بقصيدة مطبوعة / للخصيري / ابن في الآن / هل عادت سنن الشعراء / مواسمها فضيحة / لم أعد أتذكر، أي القصائد تلحق بي

عذ بكر (نوح المكتبة) بما للمعردنين من دعب  
جواني، ومن أمر روي يحذ هبة المكس

ثمة صورة أخرى يلعبه الحروف، والأسى، هي  
سولة "هل غادرت سحر الشعراء موائها"  
الصيغة<sup>٣٣</sup>، وبها، بشكل ما، يماهى حروح  
(الشعراء) من المرءوس الذي كادوه، في كل من  
الأنثى والفرار

أما مرده (الصيغة) التي جاءت صفة للمواري،  
فالذي يعرف أن المواري لا يصيق، ولكن الذي  
يصيق هو الوفاء حين يكون على حد أو بحد، أو  
يصل إليك من لا يعرف غير الحقد والتشفي  
والإتقان المضمين

المواري لا تصيق وإنما الذي يصيق هو أخلاق  
الزجال، وربما حركة الإزدحام على القوارب،  
للترويح، كيلا تعطى للحقد فرصة أن يبعث كل ما  
عنده من أحقاد، وتفتقم الحقاد بالغ القرار

هذه العلائف الغارقة مثلها في الداحل مثل  
الفصد التي كانت تلحق بقتلها.. الفساد هي  
التي كفت تلحق به، ولم يكن هو الذي يبعث عن  
فطاف ما في بسلها

في غيره فكر، الذي يحدد، بشكل ما، اسم  
التسويق لا فقط، من خلال تكرار ما يوحي بعدم  
التفكر، فيما المراد جمع تلك التفصيلات المضمينة  
من حلالها، بل هي حالة للتفكر عبر الفعل (كل)  
هول

"كانت هريج. دعو المياه في آخر الليل إلى  
جثة وإرفقه فطارق شطانتها.. تمارقني.. واطل  
قريباً من العاصفة" هـ في هذا الجو المشبع  
بقنادوة (البلاء - جثة الوارفة - الشطيل) يصبح  
الجو مهبطاً لمنهية شعر به ثبت في العافية (الوارفة  
- العاصفة)، علماً أن القوامي تكاد تعيب في هذه  
العصبة لاسف تنقيب، أو تصويه، سمع من لها،  
بيد أن هذه الجثة لم تكن لأحد حور - سطوة الوعي  
بالمعرب، فقد كن، حتى في تلك الليل الموصوف  
سافاً، بطل (قرباً من العاصفة) التي كانت تلوح  
في الأفق، أو هي الوقوع

وبنايع عنبه (التفكر)

بقي انتظار... ما لم يكن انتظره.. كنت اصفي  
لي ما يقال له... ف لم أعد أنتظر.. ماذا يقال له!

هو ينتظر ما لم يكن ينتظره.. هل ينتظر ما لا  
تنتظره! أي انتظر عجب ده!

الجملة نوحى أنه لم يكن ينتظر ما يقع خارج  
الذاكرة - ثم يوصي الي ما يقال له، وهو الآن لم يعد  
يسكر ماذا يقال له، هذا الفصد فتذكراً لا يكون إلا  
لتحج صمته بحجم ذلك للتسليم، أو بحجم أن يسلم

ويشاركتي الليل.. واي القصاصد.. تهجرتني في  
المساء/

فهو من خلال تعي لتذكر المتصغر معنى  
حضور الذاكرة البهتة التي لا تفعل عن دفاع  
الجرباب في الجثة التي صارت ركناً مع ذلك  
الحرب الطامع من خلال تلك بوء على تلك  
للتدمير بإحياء الذاكرة التي لا تمسي، والتي  
يتمحصر كل تفصيل البلاء في علبته رقص  
للحرب الذي أصاب الحراق بعد تلك الهجمة  
للمصير لموتية، والأشعة التي لا تذكر لها، ولا  
تخل الوصي لتتحصن بالأعماق البه هي أمه تربع  
في حراب يسكر (لوحة شاعر حسن آل سعيد)،  
هذه اللوحة لم يعد يسكر قوامها، والتي للألوان  
الأصيلة المهداة على طبق المحبة في بعض، في  
من يلاحق به كل أصل، ينسى ألوانها رغم  
العائشة، والمسلكة، والحصون، بينهما وقد  
امتدت على مدى سبوت، أما مرده (الصلاة  
العربية) فداهي تحمل الكثير من الإحباط القصبة،  
والجمال، بما لها من طلال سحر الحضور  
لمكاتي، والنوى، والتواصل، وصالة فقرت،  
وبجارات الألوان، والمعرف على حفر  
الاحتباب (المعرف) الذي كل وجهه لمور يسكنين  
الوحدة، ومن الإفلاخ (المعرف) الذي هو آخر  
عد من جهة العرب للوطن المسمول، قصبة،  
وعلما، (المعرف) الذي له من الحصون صفت في  
هبة الشاعر ما يسد عيه بعوه للقول

ثم لوحة أخرى هي لوحة المعجز المخالين في  
الأحمر، هذه اللوحة التي ربما كانت محبة في  
السفلة، اندفع للحضور، ونما لأن ما هي  
(المعز به) من استخلاص شعر به جعل ذكر  
(المعز) يصديقه، والآلات المبهرة، والمعرف  
الذي له هويته المعز به، كما يستدعي ذلك لفرجيل،  
أمهات الدروب، والإطلاق الحر الذي يلمسب  
مجموعه شعر به يعوس "ديوي الأعالي المعز به"،  
وكل هذا يوحي بما للمعز (من مرادة الحضور  
الإيماني، المبري

ثمة تلك القصاصد (المحطوطه) للشاعر العراقي  
"الحسيني" والذي لا يعرف عنه شيئاً، بيد أن ثمة  
تعرافاً جديداً حديثاً بيننا وبينه من خلال  
مفردة (محطوطه)، هي ر من الكمبيوتر،  
والمطويات، والقصاصد ثمة شاعر يحفظ بتلك  
القصاصد المحطوطه، وما كل ليعل لولا قيمها،  
إسفه إلى أن مرده (محطوطه) أحسا شكل ما  
للي ومن الكنية يأنفم القصب، إلى راحة التليغ  
الأولى، وما ظن أنما يستطيع الجوز دور التوقف

والإعتراف إلى أمثال هؤلاء القلماء الذين قد لا يحفلون لنا إلا ما يزيننا رفقا على رفقاً<sup>١٤</sup>.

#### ٤ - القتل

العصيدة يكملها بحمل ربح (العراق) دوي أن تذكره، و(الوطن) دور أن يسميه، وهي محتفلة بعلامات هو قلمه فيه دور أن تقول بذلك مبتكرة، وذلك هو أحد هوى القول الشعري العالية القية، ونحن نعرف جميعاً حجم القتل الذي لم يدور به ساعة واحدة من اجلال العراق، وحجم المجازر التي لم تكن، وترتكب بحقه، وحميد سعيد بنقل اليها بحساسيته شاعر كبير، فهو يعرف كيف يأخذ إلى المهاد بكل ما حلقه، وتركه من مشاعر قد تنعص على الوصف، ولذا فهو يحذر من التعبير ما يتسجم مع التصور الفني لهذه العصيدة، فهو، كما ورد في بداية المطع الثالث يقول

لساحول إن لا أرى احداً وأقدم بعيداً عن القوم... كي لا أرى حلقاً في منامي، وأحاول... أن لا أرى صفحات الوفيات. في صفح الضناج... كي لا أضيق إلى معجم الراجلين. اسماء أخرى / وأسمى ضجيج المدينة.. كي لا تضيق القصيدة /

هذه العزلة الإحليلية، رتب لتقيم نورانيه الخاصة، وربما يسرجع ما يهب من مرارات والم معزداً فلا يريد أن يصر عذو، أو يسماء صديق، وهو (سبحان) وهذه (السنين) بشي بكه قد يسبح وقد لا (سبحان) أن لا يرى صفح الوفيات في صفح الضناج لكي لا يصيب إلى معجم الراجلين اسماء أخرى، ولك أن تصور أن الراجلين قد بلغت اسماءهم ما هو بحجم معجم، ولك أن تتوقف عند رشح مزدهر (المعجم)، بما هيها من عجمه، وبما هيها من احتفاد، وهو يريد أن يسمي "صحيح المدينة"، الصحيح وأليس صحب الحياة، فهو لا يريد أن (يصيح) العصيدة، بمعنى عليها أن تصيح في تلك الأداة في نكر ما

#### ٥ - تبتل البلاد

نقد رأي حميد سعيد في هذه القصيدة ربما ما لم يره غير، فزوية الشاعر يحجم مشاعره، ويقتاع افقه غير المتأبهة

"رايت ما بئمة تبتلا التي تحبكت، لم اتخيل بلاداً"

الجمائل في الظاهر، على درجة كبيرة من التلصص، حيث ولم اتخيل، وشاعر كحميد سعيد يصير على ألا يكون ثمة حرف رائد، وكيف يقتصر<sup>١٥</sup>

منزل ما هو صوب كل ما عداه، ويحجم لا يستطع به تغيير ما إذا كل هذا الأمر قد حدث، أم أنه لم يحدث هذا لا يكون إلا في الأحداث للبلغة للجسماء

وبعد نظرة قريبة يقول

لأحاول أن أتكل ما كان في البيت... من قثب ولقي وتماتيل... من صور وخطوط ومن شجر يوم كانت التلة البهائية... تستبدل الرطب الجني. بضكة جارتها الصاخبة.

ينجح هنا في التفكير ولكن عذر رجاء التناول في (أحاول)، والمحاولة لا تعني التغير، أو التناجح بالصبر، ومع هذه التذنه في في الدائرة الملمح العام ربما "الكتب المعروفة التي ارت الأرض التي تترن بها كل لها من حملة التفتيل التي لا تكون إلا في البيوت الواسعة المعصمة الصور بذكرياتها، وبأهلها الذين لا يحفلون إلا بطول الجوط التي تستجمر كل جمليات الحط العربي، بترويعاته، وبلى جماليته التشكيلية"، وتبدو الدائرة في روح صفاتها مع الشعر الذي كان موجوداً، يوم كانت التلة البهائية تستبدل الرطب الجني تصحكه جارتها الصاخبة، هنا ليس هذا "وأبه حبيبته"، وي ر هف لطيف انتهى في تلك المظففة الحنونة رطب مقابل صبكة تلك الجارة المتسلية، ثري أيها كل أكثر حلاوه، "رطب أم تلك الصبكة"، كلاهما جني، وكلاهما مع معز، ما هي هذا الصخب من دالة على ما في الحياة من هرج ومرج، ومن أدوته وثره بين التلة والجزة أن ذكر صبكة الجرة الصاخبة بروحي بالعصيدة من المعاني التأبه الصاخرة من مناطق الترو، والتخيل، وأثره الأمد.

#### ٣ - الوحدة والأعزاد

في مثل حالة المور يسكي الجديد، قد يتغلب مع الموقف ككل، بمطيقته، وما تحفل منه، أن تكون (الوحدة والأعزاد) أحد الجذبات الممكنة، أو لموقع، لأن من يحملون في داخلهم ما حمله الصن من شخبات عالية قد لا يلائمها إلا الوحدة والأعزاد، حتى ولو كل الجيز أياً، لأن من يحمل في دجته تلك التوتج، وهي مقتضاه الترو عن جنة الوطن قد يكون الأولى به أن يصيح، ولذا فهو يقولها صريحة /ساحول أن لا أرى احداً، ليس هذا فحسب بل وسوف نعيم نتيجة عن القوم كي لا يرى حلقاً في منامه، وحله رهص التوم الذي هو ضرورية من ضرورات الجسد لا تكون إلا حين تتحول الصلابة إلى كوابيس موهقة، فوم الاحلام ملي، بالتفن الذين لا تعرف كيف يجيئون، وكيف يزوحون، وشاهداهم، وتتلل أحاسيسهم في بقلة كلمته، ما حاجة من يسمي إلى الوحدة

أن مزجته تفوق هذه الأسطر الطويلة، فهو يجمع (من) ضعفت معنیه، ثرى هل كل يعنى بذلك تلك الرثائيل، وربما كل يخيب بعضها، يحفظه عينا، لم أن الضعفت (معنیه) من العرب، وهي قلة في التذكير\* يجمع منها ما يعيد إلى الموت ما كان من (عنه) أي في يكون الموت مونا كما عرناه، لا لك الموت العاهر وبعد للمعبر سميتها المصنوع، حيث تجتمع قملته هناك، قد سطر الممكن الوحيد للمعقول هو أن يجمع العقلة حب الثراب، فهو الممكن الوحيد الذي لا تحاسب على الإجماع فيه، والمفجرة بذلك حلت محل نبو إلى مسعد حيث كلف يجمع لعنه من قبل، والذوون\* لم لا يعرفها هي الأمائر التي يجمع فيها العرايون في كل يوم

ويبلغ حركته الحياتية، الباقية في تلك الصبي، يلفظ الجربف لمناسبة للوصول إلى بناء المعنى قصود، مزجا بين المعزات اليومية، واقطاف الصورة الشعرية، أو حرك الحدث الشعرية، بهزل

ففي ملحق الجريدة الأدبية: فاجأة شارغ القرنفل. فارتكب مما رأى... وسمايل. كيف استطاع تصور أن يتعاشي الشدي ويغيب عنه الغد؟ وسمايل. هل هذه المجازة بعض المسندة ثم سمايل. ابن البيوت التي تشتر... بالثقل واللين\* وهذا مصداق حزين، ثم طوى ما تنكر من شارغ القرنفل حين طوى ملحق الجريدة الأدبية/

شارغ القرنفل الذي بشكل أحد مكه الدائرة هي هذا النص، فاجه في ملحق الجريدة الأدبية، واستخدم المعزات اليومية في الشعر العربي المعاصر أمر معروف، بل تحول عد البص إلى نمط، يتوهم من يقب أنه اتى الشعر من أبواه التافه، عز أن الشاعر يعرف كيف تصعب عن قدراتها، هذا أثر سوله كيف استطاع المصور أن يتعاشي الشدي، وكيف استطاع أن يغيب عنه العناء\* فلم يظهر في الصورة، فالتشدي الذي يعمل، والذي عرف عيه في تلك الشارغ له من الحضور ما لفته معزات الشارغ الأخرى، داب الأندلس المعينة، والبناء مثل ما له، فكيف نحاشاها المصور<sup>119</sup>

ثرى هل وراء أحيل معرفة (تحاشي) قصيدة مبسطة، توحى إلى المصور لم يعد يستطيع تصوير الأتباء كما هي، بل كما يرأ منه؟

ونكتير من الهذوء الحور سمايل عن غلاف البيوت تشتر بالثقل واللين، ولقد أحل من أشجار العراق شجرين عريقين، النخل والتمر، وهما شجرتي مذكورتين في القرآن الكريم ولهما

في المعنى الحقيقي للعرا في العمق، ليس ثمة (تحول) شارغ من تكرار فعل التحول مرتين، ويمدق مفارب، فهو رأى ما يشبه السلال التي حثيلها، والبلاد التي يحثيلها ليست بلادا منحيلا، بل هي بلاد حقيقية، وكفه في التعبير الثاني استترك ما قبله فعل (لم تحيل بلادا)، فبد حجم العراق، وما كل بعد به، وبما يدخر به. ليس لدا محيلا، والا ما لذي جعل الهجمة الأم صهيونية عند تلك الجحيم، وبشارة ذلك الجعد الذي لحسن على حطة (التسمير)، تدمير الذوبة والمجتمع معا، (التدمير) وليس الاحتلال محسب

في سياق التبدل يصبح الموريسكي لا بالأحياء، أمرا غلبا ومفولا، وخاصة حين تتحول البلاد إلى (مغبرة)، ودا، من المؤكد، كما يشي النص، أنه يستدفعه الكثير من المفرد، أو كنه سيمر بالكثير منها، لأن العرا الذي لم يتكره، والذي كل الحاضر الحاضر في المغبرة، قد تحول إلى جمر عاب من المفارب،

كلما مررت بمغربة.. علامي. ما يعيد إلى الشبي، من ساسال غها. ومن ذا الذي سوف يصل عني؟ اتوقف عند القبور القصية. ابحت عن بعض شاهدة عتي لكل ما تنقل منها؟ ولرا ما غيب عني/

معرفة (كلما) توحى بتكرار الموريسكي بالمفارب، والموريسكي بها بحث الشبي، "تدف كل هير مالك" ولد سمايل من سيمبال غها؟ ثم يتكر أنه ربما ليس أحسن حالا منها، فمن ذا الذي سوف يصل عنه؟ لا بعد يصل عن أحد، شيء يشبه هوال يوم القيساء البورد وصعها في القران الكريم جوم تر وثها تذهل كل مر صبه عمار صفت، ولا بعد ما يوري بقل شبيه لخاله إلا الوهف عد "الغور للقصبة" لا الغور العربية، أو لعابته، وقد جاءت مغربة (القصبة) توحى بما يشبه التند، وهو يبحث عن (بعض شاهدة)، وليست شاهدة، بل بعض شاهدة، من ما شاهدة من نص سمايل في العراق، يبحث، عله يكمل ما بكل منها، وبها ما غيب عنه من الكتابة، أنه (الاستدراك)، وهي الاستدراك ثمة شح لا كره كي سترج بعض حضورها، وحين تستعيد الذكرة وعيها ثمة ما قد يوك

وهو لا يوقف عند تلك المعنى، بل يصعب إليه. من صفحات مغربة ما يعيد إلى الموت ما كان من عفا ويعيد إلى المقبرة/ سميتها حيث تجتمع لعائلة/

لقد عرف بعض ممثا العربية التي تعصت لزيادة من رثها، فتته من رثي الجروني، ومن رثي بعدا، والبصرة، بعد تكيف مهوله، وما أظن

المعجب، حتى إذا ما كتبت إليها، مستعيني  
وتشاركني في العتوب، ربما سترافقني، حيث أبلى  
كما قلن بي شرطي الحذور، مثليها، ربما، تفتح  
الباب لي، فأراها، يرتحب بي، ماوها وبسكتينها  
وقراها

(ربما) هذه المعودة نكاد نكون صابطا برفع  
الجلل في هذا الموضع، فقد تكررت أربع مرات،  
بعدد الجهاد الأربع، وفي (التربيع) يستحضر  
الشكل المربع امتزج الأشكال الهندسية، ربما هب  
ليست، نعب الشك نل هي لمرء العربي الموجد، أو  
العلم لا يذ، "ربما سكرت لي لغة"، اللغة الإفصاح،  
الجهر، رخص الصمت، لأن في الصمت بعضا من  
الموت، اللغة البلى، اللغة الوتة، اللغة المعربة  
بالتعكير اللذين يكشف عن الكبرياء، بصمت قول  
العالموف الألماني هايدغر، اللغة التي يشكل العلم  
بها، والتي (هي العالم) لأن الواقع هو اللغة، بصمت  
بل (ربما) ما عتده الي أنه ربما يستطيع وصف ما  
(سكون)، وصف ما يسوول إليه العمود،  
وقوصف صحت جدا، فكل شيء، بوي، العدايق،  
والماء والصحت الأبيض - (بوقف طيلا عند صفة  
"الأبيض" تنتشر كم هيها من الصفات الشعرية)،  
وحين جف هذه المواء، بصبت الجوف كل  
مخلفاتها، لاسما وان (الطون) وحدها هي الباقية،  
(ربما) بحث (المعجم المعجب)، ان ثمة معجم  
ولكنه (معجب) وليس غائبا، بل (معجب) يفعل فاعل،  
وحين يستعيد سوف نشاركه (هي) فهم المثل لا  
هم الحوائس الملهفة، والتي ليست من النص  
اصلا، و(ربما) سترافه حيث يبدو ملتصقا، كما ظن  
به شرطي الحذور، في اللحظة التي كن يحلن هيها  
حدود الجنة فسي أخرجوه منها، (ربما) يفتح له  
الباب هز أها، ويرحب به ماوها وبسكتينها وقراها  
أنها ثرائيل ابتداء من جديد منظر.

## ٧ - حطمة هية

أجروا هذه الحطمة العتية، وأحسرت لها اسم  
(حطمة) لأن في النص من الجوانب العتية ما يحمل  
الكثير من العزل، ولكنني أكتفي بهذه (الحطمة) التي  
نحي القلة، وقنزع معا  
أن من يقف في النص يقرأ، فيما يقرأ الملامح  
العتية التالية

— اللغة الهادئة المظهر، والتي تحمل في  
داخلها الكثير من العرائق، فهي هادئة مشحونة،  
حتى لتكاد نضغ غايها حبل العراق في مظهرها  
العلم، والتي تطوي على المعيق الواسع من  
المعاني، والمشار، والحين، والخصوصية

حضورها الشعبي البادع على امتداد العراق  
والوطن العربي، والتعكير عن حلقه الحذر المعق  
كفكت العتة غايها البقاء والقول اللين وحيال في  
لفظها بما يشبه الأدب المعيق الحاف، وحين طوى  
الملحوظ الأدبي طوى شراع للرحل، هكذا نضغ  
اعلى السكريات، وأكثرها حميمية، ولصافة  
بالزوح، في وقت ماء ورمس ما تطوى بطي  
صمغ ملحق نسي

وهي سيق (التنقل) هذا، يقول

لما عادت المدينة تشطفه بنداغات باعتهها..  
وصورة بنت المعدي. أو ما يقال عن خلفها..  
في لواتي الذواوين/ ما عادت المدينة...

القطع السقوي ينثر نسلولا هو كثير لا يشغل  
بند مات الساعه في الأسواق من رمز بها؟ هذا بحث  
في حلة واحدة هي أحدها النداءات، فلا يوجد  
مناوون على بصاعتهم، وهكذا نحفي النداءات إلا  
من الذكوة، وهذا مزمار حطير على التنقل، وهو  
تبدل في مسرح الحلق، برافه نذل في الزحل هو  
عدم استعلاء بصوره أبنه المعدي، سواء في ذلك  
صورتها، (صورة امرأة جميلة لرسام أجنبي  
مجهول، فترتب ذروية شعيرة، كرها من معدي  
العراق، وحطها رجل انكليزي، ورحل بها إلى  
بالدا) كما جاء في الهامش، سواء صورها تلك،  
أو غلبه عن ساءه النابعة، كلف للصورتين  
احتفت، على الرغم من سطوة حكاية أبنه المعدي  
من حيز في لواتي "الذواوين"

لغة من المهم أن لا نحفل عن حط  
الانكليزي لأبنه المعدي، ببغية الحنن، والزمري،  
وكمن بحث نضغ أمام ما لا يستطيع الكلام بلوغه  
يقول ما عادت المدينة، "وطلو باب المصنع  
الحامس، فقصمت الأتوم وحده هو الذي يلقي بذلك  
المقام

## ٦ - اللغة الأمل

ببدا المقطع الحائس في هذه المرتبة المشحونة  
بالآلم، نور كلمة نوحه، الحطمة بما يملأ النص  
بالحين، والآن، والأبى، نور معرفه نوجم، كافي  
المشهد برمه سيد البرح، العراق، حامقة العنينة  
سيد الحصور، شيء ما من دحل يشبه هتوه  
الأنهيز العنينة فسي لا تتوافق جميع حصورها  
الظاهري مع ما هي عليه، أنه الم الزحال  
لصورين، غير الباقين، الذين، ربما يجرهم أتهم  
قد لا يشهدون عوده ولاذ العراق الجديد، على  
الزعم من يجرهم بقها ولانده قادمة ببدا هذا  
المصنع

ربما ستكون لي لغة أستطيع بها وصف ما  
سيكون كل شيء قوي، الحقائق والماء والضج  
الأبيض، لم يبق إلا القشور، ربما، لجد المعجم

تحتاج إلى حاضيته شعرية عليه، لأن القوافي حين يحسن الشاعر استخدامها قبيحا، وبغيرها قد تكون زينة في أصل القصيدة دون أن تكون مقصدة عليه، وكثير قصيدة لها أمثالها، كشاعرها، دون هواف، يحتاج لمهاره شعرية عليه، ويعاني وجبت في ذلك ما يفتقر من حيث الشكل والمحتوى، عن تلك الأعراق للموردي بسكي/ العراقي في مواجهه أقدار حاجته، ولم يجدته، ولكنها كانت فوق ما يتحلى، كما أن طبعه المزدوج الشعري التي اجارها الشاعر ربما تطقت مثل هذه المعجزة، وتلك الهندسة المندمجة، وقد يكون يائلي على تلك أنه في المعظم الأخير، بما من (ربما سيكون في لغة) التي بهانية القصيدة، وعلى مدى أحد عشر سطرا شعريا قد ورث ليه ثلاث هواف متباعدة (بم سكون) — الطوبى — الموردي وجاهد الرواد والنور الساكنة لنوحى بشيء من أن نجاح بعد عناء كبير، وبفقد منبه بعد جهده، وقد اجتمع مصنف مرهقة، وكان الحس عاقلين متساوين (أزاه — هواف)، فهاهنا الهاء الممدودة حاملة لك التعبير عن إطلاق جز نعم في تلك المسافات، بعد جري طويل، وعن اتساع روحه الأفاق الفاتحة

الهوامش

- ١ - ثمرها المذهبه - د. عبد العزيز حنودة - ص ٢٥٧ - إصدار عالم المعرفة - إبريل/ نيسان ١٩٩٨

— عذ المزدوج الشعري الذي حملته النص، كل شيء كالي مشعرا، عذ المزدوج، وعبر الانسياب الهادي الذي يشبه الهاء الهادي الحزبي في العراق لم يكتفى النص على اصطفاك الصورة الشعرية، بل كل شيء أصل الفتحه، عذ المعرزة، والجله، والحدث الموجود، أو الموحى به، وعبر الإحالات الوجدانية، وهذه هي من تحولت فيه الصورة إلى نمط وهم عذ صلابه - وقد سقم من توهم أن الصورة المبتكرة، المزكبة، قد نزعته إلى سعة الشعر، وتلك بشئ المعجزة، والتي يحوي إلى خلق نص شعري جميل، متعم، جالب، مع القليل من الصور التي تعتمد العزايه هو عمل صعب، ويحتاج إلى تحذف وجدانيه عليه، والتي خلق ساحات، وأطر، وإيماءات، وإيهامات، (شاعريه)، ولا أقول (شعرية)، عالية لتعمل المتلقي إلى بهائها

— يلاحظ في هذا النص أن حميد سعيد لم يصح فيه فاصله وحده، لا بين الجمل، ولا بين المعاني التي اقترحتها، ربما للدلالة على وحده النص المقروء، الذي لا يحتاج إلى وصلة، فهو متصل اتصال المشاعر، والجوى، والمعززة، والإنشاء، والحسين، وكل يعتمد على وسع التفات، بين المعررات، وبين الصاوب التي اقترحتها، سهلا، وكفا

— يلاحظ غياب القوافي، عدا ما جاء في منتصف العنوان الثالث (ورقه - العصفه)، وهذه

# سوق النبات الهش

(المفارقة بين العصف والسنديان  
في رواية فوزات رزق)

□ محمود حس

يقول الشاعر الصوفي الكبير محمد عبد الجبار الملقب بالنعري في كتابه المواقف /إذا علمت علما لا صد له أو جهلت جهلا لا صد له فقلت لست من السماء ولا من الأرض/ فالتضاد سمة الوجود والمجتمع والعقل وعلى هذا المرتكز وبخلفية ثقافية يوظفها فوزات رزق في روايته العصف والسنديل بتناصرت تعكس عمقا في الواقع الاجتماعي وتحمل طعوماً وثلاوين مختلفة تجري في عدد من المسارات مع أنها تنطلق من موقف محدد خلاصته دراسة البنى النفسية لأرواح شوهتها المجتمعات القسرية والتحريرية. من هذا المنطلق المستوعب لمقولة التضاد أو الثقافية الضدية بوصفها جوهر العمل الروائي والفني وبهذا المرتكز الذي قوامه العمق الثقافي، استطاع الكاتب أن يفصح كمية اللامعقول المبتوثة في بنية المجتمع وصلاته المادية والروحية، ففصل إلى أعناق شخصوه وكشف عن تلك اللوبيات كشفاً يبين أن فاعلية السلب خفية إلا على العقل التحليلي الاختراقي النفاذ.

الكتاب باسم الواقعية ونحو عدد الحارجي وعجروا عن التعلق لحسن العاجع أو المأسوي في المجتمع وبالفني قد عجزوا عن الهبوط والأرثاء بالشكل على مستوى المصنوع /الآن حجم المصنوع كبير جداً في فوزات رزق استطاع أن ينفذ هذه العاجع وأن يلعبه ثوباً بلعد الأنسي يزسي القري وهذا أصل إلى تحليل أو تفكيك عناصر الرواية، وأبدأ بالحوار /العصف والسنديل/ فالعصف هو سوق

وفي هذه الزمن المتكونين ترى الشخص في بعض الزوايا يروح تحت وطأة واقع خيل دون أن يملكوا أية حرفة على أي نوع من أنواع ردود الأفعال الجادة تماماً كتمثل هذا العصر العسجر عن إيلاف دولاب التدهور الوطني والاجتماعي والفني والمخفق في استجاباته للتحديات التي يعيه الكبري، وهذا يتميز فوزات رزق بأن جميع شخصوه مشغول ومتركون فاعلوه عكس شكل حرية /مبتكره/ التي تميز فيها الأحداث والتي ترى على الحنوع والسكون وإذا كل بعض

نفس ويشت من سورة.

الرواية وإنما ينبغي لهذا المصنوع في بصوري تحت شكل في ظاهر على يصفه وعلى إقناع القاري به ولكي لا يذهب بعيداً في الاتجاه العلم للفتية الروائية هي رواية العصف والسنديق هو الاتجاه الجندب المعدل، بمعنى أن الشكل الفني لم يتوغل كثيراً في غيبة الرواية ولم يخلط عن معطوف الرواية التطورية، وإن كثر ميلاً إلى تحديث الأحداث الروائية على وجه العموم، لذلك نجد في المؤلف اهتماماً بلفظه المعربة وحول استخدام الألفاظ العسجة المندولة لدى العامة في محاولة منه لإقناعه جسر معقول بين لغة الرواية ولغة الحياة العلمية وعموماً في اللفظة المعربة في الرواية معناه معانيه وقد حوطة فيها على الدقة للرواية، وقد يعرض إلى المكنن الذي يدور فيه الأحداث، يبدو أن الكاتب لم يكن في بيته مند الدابة أو يوسع العصف الروائي ليتجنب الضيق والمطبعة لذلك حصر المكنن في قرية المسكرة وقرية مسكرة يمكن أن يكون مدينة أو وطن، وإن الكاتب لم يجد المكنن بلزماً في قرية مسكرة يمكن أن يكون بصور ي عاصمه من عواصم العالم، وهذا ما يصعب عملاً جديداً من عوامل الرواية الحديثة التي تجاوزت الزمن، وإذا كان المنظور المبردي يتكلم بطرح روبر الكاتب ويشير إلى الدلالة الكلية للرواية على اللغة هي وحدها المجسمة أمام القاري لتفهم هذا المنظور وتحدد طبيعتها الرواية التي يتطرق منها ويعبر عنها المؤلف على اللغة هي رواية العصف والسنديق أدب هذه المهمة بوساطة أبرز الشنايف العسجة وبطلة لقاء المعرفه بينهم، يعني أن القول أن في هذا النمط من الروايات التي يهين على المعرفه والفتيات الصدية، على أكثرها قد حلى عن اللعبة العسية التي ترفع مستوى الشوب، وبفتالي في القري من بداية الرواية يمكن أن يسبب بينهما، لأن معظم الروايات التي تعتمد الصبراء في العالم والمطلوم ينتهي بإحدى طريقتين، إما بالإشارة إلى ثورة المظلوم ولو بصرة في حجر أو بجملة على لسان أحد قسوس، وأما بما يسمى بالباب المعوج، أي الإيعاء على هذا الصبراء معوجاً، وهذا هو الأقرب إلى الواقع، وبهذه النهاية سبهي رواية العصف والسنديق، فرياد المعدل للمطبعة يتجسج أحام مجيد الدين، هدف أصمياً مشهيرة في لنوسط عند انبها زياد ليرج عن امية، يعل زياد الوساطة لكن شرط أن يمعن معه ويعل الأم بيد الشرطه ثم يعود إلى القرية وقيم الإفرح بالانظر لعودة مجيد الدين إلى القرية لكن مجيد الدين لم يعد ذلك لأنه زفير في يمعن مع امية وإن يكون حبيباً على امية هو داء مسكرة وبفتالي في الصبراء يعني مقوحاً، هذا الصبراء الذي بدأ مع ولدي أم ومع

التيات الهش، والسنديق هو الشجر المعمر والمعلوم لكل عوامل الطيبية، وهذا تلاحظ المعرفه الكيرة بين العسة والمندبة ولو سلمنا عناصر الرواية من البدايه وحتى النهاية سجد انها يهين على مبدأ المعرفه لمزعل العر، هائي الصافي، مجيد الدين/ مشهيرة، زهير غانم، صالحة، جميع هؤلاء بر كموس حلف لعه العشر، ويتصلون مع طمولى لسطه التي يمتلأ زياد، والذي هو أصلاً من هذه لقطه وحدها ونقلت عليها، والأصح أنه امتلأ بها ونامر عليها ثم سرج عبر اجهره الأمر حتى أصبح يمزته المعظم الكيرة، كما ورد في الرواية، وبفتالي على معمر الرواية هو هذه النائية الصدية، وجوه هذه النائية هو مزج المعقول سلالامعول، أو المنطقي بالانطمي، والقطه التي نوسط بين هذين البدين المعرفين أو المساعدين، هي البريه الأكثر حصراً في العمل الفني، وتلك هي اللغة النصفية والطسعية لسر سماح فوزت رزي في روايته العصف والسنديق، وهذا سارد مطعاً من قروية يمثل هذا المزج

أصبح الله العالم في يوم بديعه، وصنع مسكرة في يوم بوسه، وجين ارتد لي يولها باليشتر فيها يقوم بعلون ما لا يفعلون، ويظهرون غير ما يعلون، فيهم الولاء لمن غلب، والفكر لمن ذهب، يوعون حتى المصن فيشكرون ويعمرون حتى انكشاف العوره فيشكرون، ويجلدون فزيت الموب فيشكرون، ويتهللون ليل يهل كي جهر الله لمن أكل رعيم وامتنع من رعيم وكشف عورتهم، وأمنى ظهورهم عملاً بقاعدة العفبه من ظهره لونه وجبت طاعته، وعلى أنه حلال فداً ما لاحظنا الحجوم المبالة للشخصيات في الرواية، فدا سجد في الطولة لم تكن معصوده لشخصية بداتها دور الشخصيات الأخرى في الرواية، تلك لأن رواية العصف والسنديق من الروايات ذات الطولة العسجة، وأن أي شخصية فيها لم تقنع بوضوح كاف بحيث حدد أبعادها لدى القاري لأنها من الروايات الحديثة التي لم تفكر بوضوح الشخصيه كما يفعل الرواية التقليدية، وأما برصد أعمال الشخصيه وبعلامتها العفلية على فرض الواقع، مثلاً لا يهر غانم الذي لم يظهر في الرواية أكثر من ثلاث مرات أو أربع مرات، لكن عمله كانت كيرة جداً على فرض الواقع في الرواية، فهو الذي ذهب مع مجيد الدين للصراف على زياد، وكان كشاهد على أعمال رياء صدر رفاقه وأطه، وهو الذي جمع الراسل وحفظ بها إلى أن سلمها إلى مزعل الفرح، وكان كلامه أنل بين مشهيرة ومزعل الفرح، وهذا ما يعيدنا إلى الشكل الفني للرواية، لأن الكاتب يبدو وكأنه لا يوس إيماناً متلقاً بين المصنوع الفكري كان كافياً وحده لإعلاء شأن

تتأمل الأخوين اعتمر هذا الصراع وسيبقى معتمرا إلى الأبد

□□

# أسراب المراكيا

(قراءة في كتاب الشاعر أنونيس  
"رأس اللغة جسم الصحراء")

□ ولاء الخطيب \*

"لمة أرهار لا تقرأها العراشات،

يتروها اللهب الذي يلهيهم أحبتها

أرهار تست في حقول لا تجرؤ على الكلام، ص ١٥٠

لا زالت جميع أشعار هذا الثماني تفتح في  
جدران العزل الإبداعي كوي إضافية، وتعد رسم  
ملاحم الكون بألوان متناهية الإنساق، عبر صياغة  
بانورامية توحي للمتلقي باكتناه صيرورة بشرية  
ترسمها حريشة: حفل في رأسه مسطور  
للصيد، يحفل في جسده مسطور لطيفور الأفكار  
المهاجرة (١).

في مرحلة مبكرة من حياته اكتشف أنونيس  
مناخ الريح، فراقها إلى جزر الضوء، وعلق  
تعاويد شعره وسلماً على صدر الحياة، فحصد  
العديد من الجوائز العالمية، على الرغم من  
اتهامه بالاستشراق المعكوس (٢) وبالإستغراب.  
يقول في كتابه الثغيب والمتحول: (اعتقد أن  
هذا الكتاب لا يزال شاباً ولا يزال فيه قبس من  
الريادة مقارنة بالكتب الأخرى التي تناولت قضية  
التراث" (٣).

صبت قبولة العاصفة (أنسي فيما اضغ ذاكرتي  
وفجأة، بين يدي بيروت، بين يدي موجهاً - بحرًا  
وجبلًا، لا أسمع في الواقع العربي المحيط إلا  
حممة خيون يلوذها الموت، لوها هو الزمن بيل  
أطرافه بموجة الأسود) ص ٣٠٤

قد رزع ظلال الحرب في طين الواقع العربي،  
لتصبح الأحلام أفر على روية ما وراء الحجب  
الحجاب يحير وطنه العجيب، لويعبر العين

لقد شهد عصرًا عربيًا سقيمًا، ورأى في  
المحيط الشعر من حضية المشرق هو حفظ له  
هيبه ومكانته، وواجه بامل لا بد منها، استنادا  
لحواس معامره شعريه جديده "لا تحيي الكتيبة  
العظيمة إلا من الذروة أو من الهلوية" ص ٧٢

إلا أنه كفى هذه المغامرة، إذ طاف بمحيطه  
على إثر أفق الشرق وحجبه وشموليته وغر تنيته،  
ووعود مساقته محذرًا من ثلر الأمانة المحتبته هي

وجوي، وشعري همه موضع تمتاز" ص ٢٩  
لذلك فكر شعري همه داخل شعبه ونفاهه وألمسه  
كان علي، لكي أكون نفسي، أن أنفيها من هذا  
المنفى، لا في خارج أجنبي، بل داخل هذا المنفى  
ذاته .. داخل شعبي وثقافتي ولغتي" ص - ٣١ -

لذلك برأه بعني بالهجرة، حتى لو كانت  
هجرة، ويرى بل الوطن الذي يشرد ابتداء هو  
الذي يتشرد .. "سلاماً أبها العربي المشرود في توبه  
العالم لماذا الأول" كلا، لمست أنت المشرود، بل  
وطنتك دجحة أنت أنت الهجرة، لكن ما أكثر  
الظلمات التي تنفتح في ضوءك الفلج" ص - ٨٨ -

في صوء هجرته العالجه تتبع نثرية سمود  
الشعر في وجه الكواخ الطيفية والذنية والسيمبية،  
ترشحه لقياده العالم، وحوله إلى أسطورة مصداية  
مع أسطورة معناه، فيعبر به الحارطه العكبرية  
والشعرية للزات ادهري "صغار الشعر بالنسبة  
إلي، أكثر من الشعر، صغار محيطاً تتخطم فيه  
أطراف العالم والأشياء كلها. وكان علي أن يحوله  
إلى أسطورة، لكي تتصاوى مع أسطورة المنفى،  
وفي هذا ما يفسر انهيمكي في التاريخ، فقد كان  
علي لكي يصير منفاي، أن أضيء الجبل الذي  
جئت منها" ص - ٣٣ -

وقد رأى في أحداثه الشعرية العربية ليست  
طبيعة مع الشعرية العربية أو التراث، وإنما هي  
على العكس تنوع يصل في بعض طوابعه، حياتاً،  
إلى أن يكون شكلاً من أشكال الاستشفاء فالطبيعة  
مستحيلة" ص - ٢٨٦ - "فرصت تجربته الحداثه  
أمرين هما

١ - إعادة النظر في الشعر العربي، لهما هما  
حديثاً

٢ - إعادة النظر في أشكاله وطرائق تعبيره لا يتكرر  
أشكال جديدة، وطرائق تعبير جديدة" ص -  
٢٨٦ -

إطلاقاً من قاعه تلك، كتب منذ حوالي نصف  
قرن "تحوّل الشعر العربي" الذي يقول فيه "يبدو  
بمختلف فواصل الشعر العربي قبله، الشعر العربي  
بعده وأهمه، يبدو كأنه المرجع النصي الجمالي  
الأول للشعر العربي يرى فيه العابر التاريخي،  
والأبدي الإنساني" ص - ٢٨٧ -

إلا أنه يستشكر طريقة تقييم الشعر، ويقده "هل  
يصح هجوم الشعر بوصفه "عملاً" الشعر "نفة"  
لذلك ينبغي توجيهه جمالياً - عبا -، بحصر المعنى  
وليس "عملاً" لكي عرمة حداثياً، ملياً أو إيجابياً  
الشعر، حديثاً، حرق، يحور له ما لا يجوز لعبه"  
ص - ٤١ -

نفسها، ويعزز النظر" ص ١٣٦ وانحدر في  
مسجله طويلة حول بعض الأسرار العارة في  
المجموع، مبعداً عن وسطية الكثيرين، لهذا أكثر  
مزيداً، ومنصوبه "قاره لأنه "شاعر ومفكر حيه"  
وتله لأنه أسقط أيوبك التقليد والإتياع من روعها  
العليا يحطمها" (٤)

في عنوان كتابه "أرض اللغة جسم الصحراء"  
نلمح بين عبارتيه شذراً بطيفاً، وهذه الفعل  
العربي كي يوصل لحد من سبيلها "القول: العالم  
رأس - رقم يتقدم نحو هاوية أمار كيف أتهافت".  
ص ٨٥ كما نسمع في الحارون لفر عيه مرميها  
فكره تتسلل على رؤوس أصابعها لعمو - بهذه اللغة  
إلى استنهاضها السابعة وانحطاف معانيها  
والعجزاتها: "كرة منورة، ثوب شفاف، قلل  
وضوء .. أقيمت جمدي إلى الضوء .. أضاءات"

كل ذلك مصطبغ ببيده بأمر مريزه حول بين  
المنطوق، بسبب المألوف الموجه التي انتهت إليها  
طموحه، وبسبب المهازل التراجيدية التي لا تنبي  
إلا بمخاضات عميره (فهم من مجيبة كوحضان  
مشرود تملأ على البصر أواخرها ولا سقن لي..  
ليست الخريطة العربية اليوم أكثر من مسرح  
للظلم

ص ١٦٠ و ١٧٣

أحتوى الكتاب طلالاً من مريزه ذاتيه تضمنت  
مريزه الحبيه والوان الصراخ مع الباب ومع  
المحيط دعماً للقرى كي يمتد عن -ه- ويندع  
معها لأفكاره

"وقلت السفر؟ نعم، لا رفيق للطريق التي  
أسير عليها، اليوم، إلا قدام فصل غامض، كأنه  
فصل خامس، أن طريق هذه تواصل، في خضم  
يتواصل مع أقدم الفصول الأربعة" ص - ١٤ -

كما حصر المنفى كليل موهوب وعيد،  
ليحاصر انغلى ويقفه ويمد عليه المنفى ويعر به  
بالتمسك مع هروب الروح "ولنت متقبلاً قصصين  
القرية التي ولدت فيها فاتحة المنفى - ديناً، وقفاً،  
ثقافة وعلاقات" ص - ٢٣ - "ألا الخارج بيتي،  
والداخل ضيق علي.. ولد جسمي في هاوية وصار  
هو نفسه هاوية فليس المنفى شيئاً أضيف إلى  
حياتي، أنه حياتي نفسها" ص - ٣٣ - ٣٤ -

نحس أودعهم منقاه بتغيير اسمه وإعلانه  
حروجه علي همه بسلحه الآخر الذي يحيا به ص  
- ٢٨ - علي الرغم من اعترافه بالهشاشة "غير  
أن هذا الاسم صار إماماً، حتى منفاي" ص - ٢٨ -  
غفلر إلى يبروب في وسط الصناعات،  
وهناك ساهم في تأسيس مجلتي "شعر" و"فكر"  
يقول "لأن أنت إلى مبدئ الشعر بل من مجرد

الأرض، نقرأ ما نجده من جغرافية الإنسان هذا الجرم الصغير، لكن لذي الطوى فيه للعالم الأكبر" ص ٦٦ - ٦٨ -

بهذا التعلق الإنشائي نمرى له في تركيا، حيز بري، يصح في نور الفزايخ "وَصْرَحَتْ فِي مَرْبِي كَيْفَ لِلتَّالِفَةِ الَّتِي لَيْتَنِي إِلَيْهَا أَنْ تَنْطَلِعَ مِنْ شُعُورِهَا بِالْإِسْلَامِ الْمَعْرِفِي" ص - ٦٩ -

وهو إذ تشيد بمسودج الإسلام التركي، جدر من الأصوليات العروبية المبعسية منها والأدبية التي تقل في الإنسان موطنه وفكره ص - ١٨٦ - "السماء، تلعب الندى والأرض هي الخافرة"

لنك أنطلقاً من قناعته بأن المظهر الأدبي، بشكل الظهور الأكثر بروزاً في المجتمع العربي، ولي للسيرة بقدر، أصبح في أي حال سبباً أو اجتمعت، هدف بحث عميق، ولا يزال، في الأدبية الثقافية الأدبية في العالم العربي، التي يرى بأنها لا تزال الأكثر هيمنة وعملية وحضوراً، وإن قيم الحداثة والعدم عموماً، زدها رسوخاً وبطلة" ص - ٢١١ -

استند أديبنا إلى تاريخ الإبداع البشري، في تجلياته الأنطورية في الأدبية والفكرية، من حيث هو صرورة للبناء عليه "أنا كان الإبداع هو ما تبقى حياً، حين ماضيه لا يفضي، أنه، على الجنس، طليعة الحاضر، كتبه الوجه الآخر للمستقبل" ص - ١١ -

هذه القطرة البكاسوية المتجاورة للتصديق العديم والحديث (٧) التي بلغت بداهات عمله، مكنته من بحث مثالية الإبداعية الحديثة، بعناية، حفر - فازبه على طرح استنفاد بحرية على برائه الأدبي والفكري، والأدبيولوجي، وعلى الإجابة عنها، لكن بقرينة البساطة بالأحتمالات "ينبغي على أهل الفكر في قلعة العربية أن يدركوا أخيراً، خصوصاً بعد محاربات أسلافهم في القرون المنصرمة، أن تفكر لا يتحول أو لا يتغير إلا بدهاء من "قليلة" ثرائه الخاص" ص - ١١٤ -

انه يرى أن انتصار إسرائيل الحقيقي، في البلاد العربية لا يتمثل في تغلبها العسكري - في احتلالها وتدميرها وتبويرها - بقدر ما يتمثل في سطوتها الثقافي - أي تحويل صراعها إلى صراع بيني" ص - ١٢٨ - ١٢٩ -

لما تجرأ وطرق الباب الأكثر حساسية، وهو علاقه القنير بالحياة العامة، هاجر اسمه بالحدث عن الدين "أزاداد عملي تعظيماً عليهم وعيت أن النص الديني الإسلامي لا ينفصل، حكماً أو طبيعة، عن مشكلات الثقافة العربية، مع تناجسه مع النص التوراتي وحياً وتاريخاً" - ص ٢٢ - وهو يرى أن ملكة عيشة للعالم في كل مكل هي

وهو يتساءل عن مصير الشعر كيف مساقوم، أبها الشعر ٣٣ ينظر إلى البحر كيف يتحول إلى ماء، وإلى الرقعة كيف يمتد ولا تزال المسرحية في فصلها الأول" ص ١٥٩

لقد نعم معوله المتنبئ الشهيرة "أنا في لغة تفاركتها الله، غريب" ص - ٢٥ - "إثباتها" الشعرية القادرة بخصائصها عن محيطها، وانفلاتها من جذابة الجذرة على خلق عوالم إبداعية حيلة تشكل هذه العوالم بربيه المصباح الأول لكي منهم شخصية السبني المصقله موق منارة الألب العرسي لذلك اعتاد من حلاله فزاده الفارح العرسي، عبر كتبه "الكتيب" ناجزاته الثلاثة، متخذاً على مصوره الشعرية، وعلى قرائنه البرهية التماحله لرمز السبني والواقع العرسي بالمجمل، وكشفاً عن هاعه بأن "النص الشعري المتروك واستمراف التاريخ يمرض، والشعر يستكشف" ص - ٤٥ -

إن عراره بصحوبة فرقة هذا الكتب، الذي وصفه بأنه شهوراد شعرية، هو أفقر منه بصحوبة قراءه الواقع العربي "الكتيب" محبر في ما يتعلق بكيفية فرقة، وألا بد أن يكون محبراً في كيفية فهمه" ص - ٤٩ -

وصحوبة رعم الثقافية بين الواقع والعجب في الداخل العرسي "كيف يضر الإنسان أن يرفى إلى مستوى العجب، أو لم يكن في مستوى الواقع" ص - ٥٩ -

مع ذلك، لم نحل المسألة الزمنية الطويلة بينه وبين المتنبئ وزملائه (أمر القيس وأبو نواس، وأبو تمام، والمعرى، نوح مذبذبة النابض لما كانوا قد بدوا به ص - ٥٠ - وقد اعجز إليهم، لأنه لم يوفقهم حقهم في كتبه "مليون للشعر العربي" (٥)

تصمر العنصرية المركبة في أعماله، حيث يعجز أبواب الانهيايات ويترعها أمام صلة الإسفل كتب وهو في طرجه إلى نيويورك "لحل الشعر، كمثل الحبال، يحل مكانه سحر كذا، محولة المكل إلى شكل من أشكال الزمن" ص - ٧٥ - وفي نيويورك أيضاً يتساءل (كيف حدث في صلا الوقت أينشني المكل، متى شاء، وكيف شاء" (٦)

من كثيرة المتصافات شعره وأهنته غير تازجها، وكشفت له عن كطور حروفها السرياء ليشكل منها بافت حب "متمية استطيعول حصائص جديدة بأن تجعل منها حاضرة إسلامية هزبه لم أعرف كيف غاب عني الشعور بالرمز وشعرت أنني كمثل هذه السرياء أواجه الكون - هذا للشعر، وحدا للرب كلما تنتعج أسلي قارة لا شرقية ولا غربية - كبنوة أخرى لا تجيء من جغرافية

في الروايات كمثل المسلمين (تنبؤة)، بعد أصحابها  
الفترة على الملأ، والأصعاف، والحوار" ص  
١٦٨ -

لكن من بين الأصوليين يسحب على هذه  
الأسئلة، وقد اختلفوا "المقابلة" وليس "النتائج"  
وكيف سيتعامل مع كتب تم الترويج لها، مثل  
سراج الحصول، وبهاية الترويج التي صاغها،  
وروج لها مراكز أبحاث علمية وأسرار أجنبية  
كثيرة في الغرب، وبينها سياسات الدول العظمى،  
لعل أبرزها عبوة بوش الشهيرة، بل حرافه "أب  
معا أو صا" والتي أصبحت حقيقة أهراميه راح  
صحبها الملايين من البشر المسلمين؟

إلا أن وجهها آخر من وجوه الإسلام رسمه  
أنونيم بلون وجهه الصوفي، داعيا إلى مواءمة  
مقاصله بين العقل والقلب، والسماء والأرض،  
الصور والتصوير إذ وجد في مظاهر الصوفاة  
الانسطورية المنسوبة جزءا في طرح الأسئلة  
الكبرى، وفرة على تحرير النص الترويعي للاتحاد  
بالمطلوع، من حيث هي تجربة ذاتية فردية بعيدة عن  
أي ملاءمة بين ذلك وبين ما سبها به بنسبه منذ أكثر  
من قرن (تقدم اليونية بصفت في كل  
أوروبا) (٨)

في إيران حيث نرى هو أطراف المدن  
والشعوب، صار تحت سقف المحلة، متفلا في  
عربة محبوكة بحبلوط نرسل عصبية من معزل  
السماء "قمر اصقعي، تلك الليلة- إلى وجهه  
وجوه عديدة، والاضواء الذي فيه لا يبيد من  
الأرض وحدها، صلحته تحت اهدائي إلى شيراز.  
لغة الفارسية وردة اسمها حافظ الشيرازي،  
حينما، لوحيها اسمها الحب / وسوف أودع شيراز  
مفتيا، الفتيان طائر اسمه الضوء/ الفتيان يكسر آخر  
للحياة" ص ٢٣٦ - ٢٣٧ -

مع تلك في غطته بلغاته التفاعلية والروحية،  
لم يسمع عنه الشعرية من الإطلاع على بعض  
القصائد الإيرانية العاقبة، والتي أثبتت الأحداث دقة  
ملاحظته حولها ص ٢٣٢ -

حول ابن جلوس "لما فشا الإقبال على الدنيا  
في القرن الثاني الهجري، وما بعده وجئت للناس  
إلى مخالطة الدنيا، اختص (المقبلون على العبادة  
باسم قصوفية، والمتصوفة" (٩)

وتساءل المرء، إذ يلجأ أقبالا على الصوفاة  
والتصوفية، فيما إذا كانت ذات الأساليب، قد  
تكررت في ذلالي الألفية الثالثة؟ وهل يمكن القول  
بأن الحدس والتصوير الشعري، هما العمدة  
المنطوية لأي تعبير؟ "هل الحواس غيوم جامدة؟"  
ص - ٧٥ -

الإسلام "العصية، وره الرياح الحربية، في هذا  
كله، هي فلسطين، والإسلام في هذا كله، أيضا مدار  
و"ذو" تلك الحرب الكونية (قائه) ص - ٢٠٥ -

في هذا السياق به إلى بجعل يجري الترويج  
له تحت اسم "يوضيخ" الذي يترى الأسحريوطي،  
أو "سيفكاريوس" بلاتينية وحشي العقل المسحور  
للمصلح يحجر، مبرها إلى "سباح" أحد الباحثين إلى  
في هذا الإنجيل المكتشف لا يترى يوصل من  
جربة صلب المسيح فقط وإنما يجعل منه كذلك  
تلميذا أطاع المسيح على نحو بطولي ص - ١٧٩ -

للموضوع صلة، مع كتاب الفرنسي مارسيل  
غوشيه "زوال سحرية العالم" الذي أعجب به  
ودكره بنسبه الدين في لبنان، وقد استوفيه عبارة  
وصف المسيحية بأنها "تدبر الحروب من الدين"  
كونها تختزن الطاقات الحركية للثقافة، وبكونها  
في الوقت نفسه بوزة للتدعيم بين الأطراف ص -  
١٨٠ -

وما يثار السؤال حول العرق بين خدمة الفكر  
للاهوتي المسيحي للفعل، والتفكير التشرقي، وهو  
الذي "تقدم مساهم وطرق الفكر اليوناني الفلسفي  
(اللوغوس) - كما صرح - البنا الحالي تتكهن -  
وبين خدمة الفكر الإسلامي للفعل، وهو الذي  
أبهر شعفه نجاحه الرندي الصمم طلام أوربا، إلى  
قالب ابتدعه الصوفي الملائكي هل عز وجهه طر  
للمفكر محمد اركون، على أن كلام البنا ينطبق ص  
على ما حدث للفكر الإسلامي بعد انفصال بنب  
الأجهاد؟

يحدث أنونيم من معنية السبع، داعيا إلى  
التعير المسلم، على طريقه غاندي، ومستحدا  
طريقة "غيفارا" العبيد المظلمة (مع لنا ثقافة  
وملازمه، أفر - إلى غيفارا منا إلى غاندي، فقيمي  
من يفر، لمسا في حاجة إلى غيفارا نحن في  
حاجة إلى غاندي) ص - ١١٥ -

في ه السياق يطرح ثلاثة أسئلة على مفكري  
الدرع الأصولية (السؤال الأول هدف حقيقة  
تصلح للإسلام في طوخته ونسبته وفي تنبؤاته؟  
السؤال الثاني الأيدي الإيماني بهذه الحقيقة إن  
مدى الوجوه، أين الإسلام وإنما هو المتعدد، متعدد  
محدد وحاصر؟

السؤال الثالث ألا يشير ذلك إلى أن الإنساق  
هو في آخر الدرجات من سلم القيم؟ ص - ٢١٢ -

٢١٤  
بهذه الأسئلة، تلف على بعض الإجابات التي  
يتمحور استقصاها "ثمة أفكار ومعتقدات تدور

لذلك أحلى هسواته لشعره من أبه أُلجِه نشوها، حتى وهو يقرب من قصا الشارع للعربي، وقد استمر على الفعنه العربية ربها للصيق من الشارع. وراع المنعوس للكتابة في معزل عن الانبجالات الإيدولوجية إذا أرادوا احتراق المسكده المهنوس، وهو يستعين بقول ريلكه "تبع عن الله، نخر ما نخر من الواقع"

رباه، على الأكل الكويه الكوي التي بظلالها الشعر، في سجاور المنطيه الإيدولوجيه التي سادت في النصف الثاني من القرن الماضي، لهذا شككت كنفقه توره على المسكده (نعم أوبرا الباسيل على حط الطول نعه الذي يقع عليه هـ المسير للحرف معلق بلوق معلقها، لصعه على كنفها، ابنها الحزم) ص - ٢٨٢ -

وهو في الحين ذاته مجهوس بشخصانية الإيسل، التي تنكك أحد ملامح العصر هاجس التضامن والأسهم، يفتك الأتشم بالخصوصيات والفكرات. وقبل ذلك يلقي الحق الممكنات والاحتمالات أنه نوع من التاموس للجهل (١٣)

صحت الأوبوس بمسره عن لعط الإله للورد الموصي به، ومعلقه لبراي الجماعة، كنه الموصر أو الفكر، مستندكر نيقتشه، فرويد، داروين، رامبو الذين صاغر حقائق حقائق جماعهم التي احتضنت جديدهم، ثوب أن ثوبهم، بل على الكفر، رافك بداعلمه العربيه، لنسل بحمرها عصرها الذهبي "م يكون الأمر إذا مع ثقافه تقوم على أراء المصبقه؟ وما يكون وضع الكتابة في مثل هذه الثقافه؟" ص - ١٤٤ -

إن الحديث عن "الغراة" يستلج الحديث عن الهويه إذ استعوه مفهوم الهويه المنسب والمربك على العديد من العائست والحلاف الدائره بين اعطب مزاكر القوي إفاعه "الهويه" هذه الكلمة المسحورية المقعولة هذا المصطلح الناعم المربك. تبقى مفتوحة على كل الاحتمالات (١٤)

وما لا شك فيه، أن الهويه العربيه هي الهويه الأكثر تشعباً وأثراً للجدل والحلاف، لما تطوي عليه من ايض لغريبه وحصله ودينه مؤثره إلا أن بعض المنقذين العرب بطروا إليها على ابن سبزو وه وليست كبويه، من هولاء "الوارث سعيد"، الذي يقول "في فكرة الوطن ميالفة" من - ١٥ - ومحمود درويش في قوله "إن كنت الهويه بنت الولادة فهي من إبداع صاحبها في النهاية" كما كتب ايضاً عن هويه الروح

وكتب نوسيس "معظم الحرب اليوم هم مجهولو الهويه. تبعو الحياه العربيه كلها مصنف ضخم من أوراق تتطاير في ريج الوقت" وهو لا يصح - كما أعلن مراراً - الحرب كفراد،

على هذه الأرصيه رسم الفوتوس جتليه الجسد والروح، وعلاقه ذلك بفر من "أما إذا لا يجلس الزمن إلى جانبي؟ الآله ليس (لا رقماً).. عذري أنا الذي لا يملك شيئاً، ما يغير وجه الرياح، وما يشكك حتى في الضوء أسلها (الروح) فت المتحنيه، لماذا تبخلين علي، ولا تطالبيني، بغير الممكن" ص - ٥٤ - ٥٥

في رسالة المبدع كما يقول إبراهيم الكوفي، هي تحويل الحيله إلى ممدج - ز مور (١٥)

إلا أن خطوات التحويل تلك لا تتم دون قلق يمهّد لها وبصاحبها نحو مجد مجازها الجيد، هذ قلق المتعني على الأرياف "قلق كتي على ريج"، وحلق الأوبوس بجسدي الطوق على ذروب اللابيات "تلقلق صوت خاص، أهم كانه بولد في حديرتي" ص - ٣٠٤ - وقد دفعه الطوق للتسار "هل انصاهي مع الواقع. لكي أصل إلى كرمسي أجلس عليه.. فكذا اعترف أنني أحياناً اضيف، ويغريني التراجع، فأنال في ذات نفسي، لماذا اعرض حبياتي لحرب عتفه يشبهها على الآخرين، وقد تكون قاتله" ص ٣٠٦ - ٣٠٧

ألا أنه سر على ما جعله بجيب "إن أخون هذا الوعد، وموسف أتابع بضالتي ضد أي إغواء بتأرجح أو استقله الوعي" (١٦) وهل يصعب، من اصبح خطابه، "اليوم" هي التي تكيف طريقه "سابقاً كاس الطريق التي اسلكها هي التي تكيف خطواتي لأصوصاً في شارع / خطواتي، اليوم، هي التي تكيف طريقتي / خصوصاً في الشارع"

ص - ٣٢٢ -

لقد تراجع فوكوياما عن يومومه "نهاية التاريخ" وقد جاءت هراة العلسوف د طوب قيريني الجيده، الر من العربي وراء تعديل مشروعه الفكري الأرياف "من القرات التي الثورة" فاصبح من "الثرات إلى نهضة"، وبما أحرور من اعصاهم لكن الوثنيين الذي جعل من الثرات العربي أساساً لجميع أعماله، لم يقف منعراً أمام تصوب ماء المعرفة العربيه، الذي يسحر كل يوم - كل يوم يتغير ماء المعرفة الخاصه بالعلم العربي - ماء الذي كت كتجمعه في اليوم الذي سبقه" ص - ٥٩ - وأكب جميع الأحداث العربيه التي عاصرها، على الرغم من إعلانه المتكرر "الشاعر، يفعل ابداعه ذاته، تمثّل للزمن والمكان: يتكلم على العالم وأشيائه. وهو، إناء، يفعل ابداعه ذاته، لا يعلم، بل يتعلم، لا يرشد، لا يهدي.. وهو في ذلك رايق لقاربه، وليس قلداً" (١٧)

دين كل شيء الوصول إلى العلم به بأبسط المعزبات، وكذلك نقل مرة عن "فيكتور هوجو" قوله عن كلمة ورب في بيت من شعره "هذه الكلمة ليست فرنسية، ولكني أتت فرنسي"، إلى ذلك أطلق أوتيس من صاحبه أن الله هي موطن الهوى - ص - ١٠٢ - وقد كتب عن الرغبات التي تحد من حربه الكلمة، ودعا إلى وسائل جديدة للتعبير "ها هي اللغة العربية أسيرة واقع لا تستطيع أن تنتفس فيه بملء رئيها، الدين، الجنس، السياسة، هذا الواقع الكلامي اللغوي يفرض، رهبا منه، اللجوء إلى فصاح ووسائل أخرى للتعبير: السينما، المسرح، الصورة الفوتوغرافية، اللوحة، التمثال، الرقص، الموسيقى، الأغنية" ص ١٧٥ - ١٧٦

وهو يحسّر على واقع اللغة العربية التي أنشأ الكلام على حد تعبيره فالتقي فتعاصبت عن نخبه حوزها الحبيبة "لا وجود للفراغ، إلا على أطراف اللغة" (١٦) كل شيء يتبع ما نصف اللغة العربية، اليوم، بأنها "لغة أنشأها الكلام" ص - ١٧٥ -

إن أي حديث عن اللغة العربية لا بد وأن يمر عبر بيروت، التي ساعدت على إطلاق معظم المفكرين والأدباء العرب "يشبهني أن بيروت توشوشني، لا تنق بي تراه إلا في صوة ما لحسن به ولا تراه" ص ١٤٠ لكن بيروت اليوم توشوش "كنت أظن أن الوسط الثقافي اللبناني يتغير باتجاه كثيرة لكن يبدو لي من اللقاءات والتناقضات والقراءات أن الشيء "العلمي" الوحيد في هذا الوسط، يتمثل حصرا في المسئلة" ص - ١٤١ -

والحديث عن المسئلة في بيروت، يستحضر الحديث عن جزية الذبعية، وأعلى الإحصاء تجربته الموسسات الشعرية العربية، بمزجياتها الذبعية المهيمنة على العرب العرب، ركز به جميع الذبعية أطيحت مع ذلك يرى أن "لبنان يصنعها ابتغوه، أم البلاد العربية فإوطن في التي تصنع، حتى الآن ابتغوها" ص - ١٥٧ -

إن صاحبه المتكرر مع ثقافته "الجمهورية" الإنساني التي تكرم إنسانيته الإنسان، دون النظر إلى أصوله، مكته من الإحلال حربه في مجزأب اللغة واستبسلتها، ونفعه إلى تقديم بؤيرة طرأ جأ "لا كتب خطواني كتابي، لعني خطواني كل سطر بلا لاتعص أحواها عبثه عبثه"

كما صحت طرح أسئلة من العنان للقول، على قرائث الذبعية، وعلى تأثيراته الفارة في بيته للمجمع العربي، منهيدة لأحطتها وحطلة السيلاب المعرفي للغة "يعول رولان بارت ما معناه إن طاقة

وإنما المؤسست، التي لا يأخذ بالذي المبدعين لأعرب" إذا صحت مقولة هاركنس "لا تطرح الإنسانية على نفسها إلا المسائل التي تستطيع أن تحلها" وطبعها على اللغة العرب، ولذا لاحظ أنهم لا يترحمون أبهه مسئلة" ص - ١٩٩ -

وفي المساحات الممتدة بين المسائل العربية، وبين الواقع المروري المعقّر، ظهر صفيه أمراء التي تجديها قوى لم على ما يتنوع إلا على نهيمشها "صافيا، كانت شهورا في الماتور العربي تحيي بقوة الكلام، الكلام اليوم هو نفسه الذي يقتله"

كما نلاحظ جمود في حركة الأجيال (الأب)، عند العرب أن بالولادة، المجمع العربي مجتمع أباه" ص - ١٤٦ -

يربط الوثوق بين الركنات الواقع العربي وبين نماهي السلطة بلوحيا مع السبر تحول مفهوم العروبة في المحيط السياسي العربي إلى مبعنة من أكبر من السراج عبر أنها مبعنة لا تعمل إلا التاريخ" ص - ١٦٢ -

لا يتقن الوثوق بالتاريخ، الذي فراه فراه صافية، استكرها كنز و "لي ظني أن الكلب هو الدم التاريخ، وأن التاريخ العربي هو بين ابتغاه الأكل حطوة" ص - ٢٧١ -

ألا أنه لم يكف عن رزع فراهه في عجوم الشعر الذي وصفه بقه "كتب بتحص داخل الراس، وزا من بتاصل داخل القلب" (١٥) كي يبت على جزا التاريخ أعصف لغز و المصمره، ويولد من جز للصادقات، البعد، المعاصه، الثواب، العربية والإبداع، هذا الذي لم يبتش، ما دام تحت نظر الرقيب، وبين جدران المسج "أنا عربي بري، بريخت، لا يزال السؤال فصار هل على فعل أي يلبس دوى الجمهور، أم عليه أن يعبره؟ إنه ليس حمر صوبه، ولا غير حمر جمهوره لمن جهني، كفت ومسلط إلى جانب صوبي" ص - ٢٦٦ -

هكذا تهمز نهفته قصصه طرية نازة، ونارة تهمز بروا ورو عور، وفي جميع الحالات يبتش للفرى بوصفه الراس على سر جديد، بمؤلفا مع موسيقى الطبعه، وأحصف بتكرارها المبدع "وكثيرا، ما أصغيت إلى الطبيعة، وكنت ألقها دائما لا تتفتح شفتاها ولا تطبقان إلا على التكرار" ص - ١٤ - ألا أنه تكرر منجند كوج البحر، أو كصيده يزعمت بمعل جديه

يقال بأن الإنجاز الأهم للمصلح الفني الأماطي "مارتن لوتر" هو في الإصلاح اللغوي، إلى جانب الإصلاحات التي أجراها في الكنيسة، وهو كرجل

بشارت جسوراً بطلقها وهماً لمورس أبديه  
مالت لصالح الحرب الذي قرع نخاعهم من باب  
الحرص على مكتسباتها الثمينة، وبسببها للجانب  
الحي منها "يفترض في أنظمة تمثل المجتمعات  
العربية الأكثر حيوية، وأثر النموذج الأول للدولة  
العربية، الذي أسسه معاوية، وقرئ العهد الأول  
للعنصرية البشرية، وإعسى الانتظفة في مصر  
ومسود والعراق أن يكون له دور وواصل  
القاسيس لعالم إنساني أفضل، مهما كانت ظروفها،  
الخارجية والدخنية، فهذه مسؤولية وطنية  
إنسانية، إضافة إلى أنه مسؤولية كونية" ص -  
١٨٢

وهو لهذا يصبح معه الحق في تحطئة الجمهور  
للعربي "من الخطأ القول إن الشعب لا يخطئ"  
والحق في تحذيره من تطبيقات الإنكسارات العربية  
على مشجب التفتلات الخارجية "الخلاص من  
الهيمنة الأجنبية، مثلاً، يقتضي، أولاً وقبل كل  
شيء القضاء، على كل ما يمسوغ له التدخل،  
المدني، والطائفي، والعنصرية، والقمع، والعبث  
بالإنسان وحقوقه" ص - ١٩٢

هي هذا الكتاب بطير سراب المراكب  
الأدبوسية، نحو حدائق إسماعية جديدة، يهر فيها  
العقل والقلب والروح معاً، وتورق على أسوارها  
أصطورة حب جديدة

قال الشاعر والفيلسوف العربي روجيه  
موييه (لا يستطيع أن أقرا أدونيس دون أن يفتح  
أمامي جهاز ما يشبه القصاص العظمي) (١٩)

فهل يعود هذا القصر الثقافي من مشواره  
منحطاً من بعض ما ذهب به؟



— للكاتب رأس اللغة جسم الصعراء

— المؤلف أدونيس

— إصدار: دار الساقي - بيروت - ٢٠٠٨ -  
١٤

— عدد الصفحات - ٣٤٢ - من الحجم الكبير  
— قلب بئس - محاضرات الإسكندرية -  
ص ٦٧ -

اليوم

(١) أدونيس - ليس الماء جوفاً عن العشر - ص  
١٣٩ - مجلة ذي الثقافة عام ٢٠٠٨

(٢) "صالح جلال العظم - غنية النحريم" ص ١٠٠  
١٠٣ - دار المدى - دمشق - ٢٠٠٣

لتعبير في الكفة لا كس في "تلفظها" أو هي  
"مضمونها" وإنما يرتبط بمدى قدرتها على حلقة  
اللغة ولا تعني حلقة "اللغة هنا" "تبسيطها" أو حوز  
العصمى إلى العاصيه وأبى يعني حلقة سيقاها  
المعوي فكرياً وهنياً ص - ١٣٢ -

حلف أدونيس منفي عصر الأوار - كما  
يحلوه أن يسمي عصر النهضة العربية - الذين -  
لم طبع سبوتهم وقراءتهم التراث في حشد طاقه  
الحرب لإزالة الحيز الذي لهمهم فلم تكن رويهم  
حول ماهية التراث وانكاسه على الحاضر  
واصحه، بسبب انبعاثهم وجوههم من سابقه الأسس  
التي تقوم عليها الحضارة العربية، التي تحلف بها  
السلطة الدينية مع السلطة الرسمية معاً يعني على  
جمود الواقع العربي "وأجدي ترد فاعه بالفصل  
بين الدين والدولة - سياسة ونقطة" ص - ٢٣٤ -

إن افكر أدونيس المنيرة الجدل، التي يطررها  
بلغة بلاغة، هي التي تكسب "سبح المعوي رحماً  
لأفناً حتى وهو يكتب ماله "صعوبة" عرب أو يبعد  
عن حياته الشعمسية صداها، غيب، حبيب،  
علاء، واستدكار لرس جميل "ذلك الخريف أعني  
غير أنه، قبل رحيله، سلم على بيت لوركا في  
غرناطة، وأمل الحقل حوله بخطوط هندسية كان  
يرسمها بريشة الريح" ص - ٢٩٠ -

وهو يويد القول أن حجر الحكمة موجود في  
مدينة فل عظيم سوف تتغير عروش كثيرة الأ  
عرشاً واحداً، سيهدأ بهاء وعلو. هو عرش  
المطلة" ص - ١٦٧ -

لذلك، وعلى الرغم من زبدته المعولة  
"هيراكليس" "الإنسان لا يمشي في ماء النهر  
مرتين" إلا أن خطوطه الزمسية ليست ممنقمة،  
بل هي تتلوى وتتكور، وأحياناً تنكسر وتتسطى،  
وتتشكل بأشكال الأشياء والأمكنة، بل والانس:  
"يبدو الزمن كأنه يتدحرج على حياتنا كمئل كرة  
في القصاص" (١٧) "كل لحظة نقيم تتخلل منه  
أهتاء التاريخ" (١٨) وهي هذا الكتاب بطير  
الشاعر معنرة الإنسان على حلو ر يلق  
بحرق به أم أنسي أحاول أن أفتح زمناً آخر  
للكتب" ص ٣٠٦ - سلطان للزمن إلا على قنوم" ص - ٣٣٢ -

إنه يرصف عنة السمع العربي، متبناً بكتابة  
عظيمة فادمة تشي طريفاً عبر حزاب الرمن  
للعربي "مدعني أدني هذا السماء، لموسيقاً تطلع  
من الخراب" وهو يرى في الصورة قننى تتحدما  
القضية الفلسطينية، عثية تاريخية، جديدة يان  
تخلق شكسبيراً فلسطينياً يرقى إلى مستوى التعبير  
عنها ص - ٢١٥ -

- (٣) أدونيس - محاضرات الإسكندرية ص - ١٢ -  
دار الكتب - دمشق - ١ - ٢٠٠٨
- (٤) أدونيس - الكتاب الخطاب الحجاب - دار الآداب  
- بيروت - ١ - ٢٠٠٩ - ص - ٨٢ -
- (٥) بريمانج أوسو غراف - غير مصنفة أورينت  
"المشرق" بتريخ ٢٦ - ٥ - ٢٠٠٩ -
- (٦) فليس الماء جواباً ص الممثل ص - ١٨ -
- (٧) محاضرات الإسكندرية ص - ٢٢ -
- (٨) - التفتيش والفلسفة - ص - ٢٠١ -
- (٩) "محمدي بن هوسبي" مجلة الزمان آذار/مارس  
٢٠٠٨
- (١٠) إبراهيم الكوفي بريمانج فصاحت  
(١١) الكتاب الخطاب الحجاب - ص - ٧٥ -
- (١٢) الكتاب الخطاب الحجاب - ص - ١٤٠ - ١٤١ -
- (١٣) دبي الثقافية - آذار/مارس - ٢٠٠٩ -
- (١٤) الزمان - ليل/ أغسطس ٢٠٠٨ - الهوية - بقلم  
هيثم حسين
- (١٥) أدونيس - الكتاب لمن المكان الآن ١٩ -
- (١٦) مجلة "جبي الثقافية" حزيران/يونيو ٢٠٠٩ -
- (١٧) محاضرات الإسكندرية - ص ٣٦ -
- (١٨) - قصيدة تنبأ فيها الأعمى
- (١٩) ملحق جريدة الثورة السورية. ثأ: ٧ - ٧ -  
٢٠٠٩

# د

## الموت

(المغامرة اللغوية  
والخصوصية الشعرية)

□ د هائل محمد الطالب \*

### ١ - مهلة:

تعد المجموعة الشعرية ((ضد الموت)) المحاولة الثاقبة في تجربة الشاعر محمد سعيد حمادة، بعد مجموعته الأولى (العداء - تمارين لغوية) الصادرة عام ٢٠٠٠. وإذا كان عنوان المجموعة الأولى يوحى بمغامرة شعرية تطرح لعبة شعرية جديدة، فالعداء هو الشاعر، والمعار هو اللغة، ومن هنا جاء العنوان الفرعي المتمم (تمارين لغوية)، وهو عنوان مخفّل، فمقدار ما يوحيه العنوان الفرعي (تمارين) من تواضع، وتجنّس، في سبيل الوصول إلى القوة والنضج، فانه يبعث عذوبة لغوية مبطنة متمثلة بخرق ليس بالقابل للغة النقدية والمقدمات اللغوية ولبنية الجملة الشعرية في محاولة (تمرينية) للوصول إلى المختلف، لذلك نرى الشاعر يكسر التابوهات اللغوية، عبر ارتداد مناطق ممنوعة سواء على صعيد المفردة أو على صعيد الجملة،

الجملة بالإيجاب، أي يحول أن يجرب ولكنها تجربة الحذر النوعي لخصائص اللغة وأجراماتها ولعمقها التذريحي البعيد، الذي يدرع من وراء تجربته إلى تحقيق الخصوصية والحيوية في ن، الخصوصية عذر ارتداد أبعاد التجربة، فالشاعر لا يروم من وراء المعامرة التحري ويطبق مبدأ حلف عرف، كما يفعل كثير من الشعراء الذين لا يحدون أن يكونوا كحائط الليل لا يمتد عناً من سمير، وبمف الشعراء حمادة هاء هو حائط النهار الذي يدرك

هزئاً ألقاً كانت حفرجة من دائرة الشعرية، ويستحجم معرّيات كاتب معرّية شعر، ويمنع على الشاعر استعجابها، والشاعر في مجموعته الجديدة (ضد الموت) يتابع بوعي فني، وإدراك لا يحد للمغامرة الشعرية ومتطلبات الشعر، تلك التجربة اللغوية، بعد أن أنهى تمارينه اللغوية في مجموعته الأولى

وسأتي أهمية تجربة الشاعر حمادة، من أنها لا تنقطع صلتها بالزائن، أي إنها معامرة محسوبة مداهم، لا يريد الشاعر من وراءها المعامرة حدّ ذاتها، ولكنه في الوقت ذاته أيضاً لا يرضى من

ليكون عنواناً للقصيد اختاروا دكتوراً لا يخلو من دلالات خاصة وعامة، الحاصلة المرعبة بالقصيدة التي رويت في المجموعه وحصل العيون ذاته والتي استغلت من معولات طبعه انها معولة بيشه (موت الله) ومقولات مطوّر به تربط الألوّه بالإنسان، ومن هنا يأتي فهو الموت غير الاحتفاء بالإنوّه، مع الإشارة إلى الموت هنا قد لا يأتي بدلالة المرحومة فقط وإنما يأتي بمعنى الموت حتّى الموت شهوه، الموت جمالاً، وهذا ما يركّبه القمطر الأول الذي انفتح الشعر بمطلع (قمر نلتك الأسه) والذي يقول فيه لاحقاً

" قمر نلتكها نعلّ على مفتاح الغروب

وتقلّ الأواب خلف شمس يسمتها

الندية وهي تندي في جيبني الموت

بقفصحي، وبلفصحي الهجبة حين

تكتبني على اوراق متعتها موت .

يجني ثل الحرير ينير فنته وترقني

قليل بين نهديها وفيه يستريح بالقي

قرظيها، فيرقني الي موتي الشهوي

على اصابعها كتاب "

فالعبارات (تدني في جيبني الموت) و(حين تكتبني على زوايا متعتها موت) و(برقسي الي موتي الشهوي على اصابعها كتاب) ثم مسملي ذلك في نتمه القصيدة بوضوح لنا ماهية الموت الذي يريده الشاعر، وساهية الموت الذي يجعل الشاعر (صد الموت)

أما قمعي العلم للعنوان (صد الموت) الذي حملته المجموعة، فهو الموت الذي يعف العيون جميعها في مواجهته، به الموت المرجعي الذي يحول الجسد والاشياء الي اثر بعد عين، ومن هنا لا وسيلة إلى غيره إلا بالشعر وألح صوما الذي يمثل البقاء الوحيد، والظود الوحيد للإسئل والجمال. إذ لا مبد غير لهم صورة حقيقة الموت بعدم لب المقطع السابق بوضوحاً ومثلاً عن طريقه بناء الجملة لدى الشاعر فهو غالباً لا يقتضي بحدود واصحه لها، لذلك نرى الجملة تبدأ بالحقائق وتشترك منها لاشيهاً إذ من الشاعر يريدنا داما بحر عفت (كسفت ودلائل) تجعلها متصلة حتى نهاية المقطع

أما على صعيد عوارض القصيدة، فيلاحظ أن الشاعر يجمع العناوين المأجرة التي تحتل روح النص، أو الإحصار الموجز لمقولة النص، لذلك لا نجد عناوين فائقة للتأويل أو استنباط عواول (استطراد يمانير) الذي قد يحتل شيئاً من التأويل قبل قراءة النص وبعد قراءته، أما ما عدا ذلك، فالعناوين مأجرة دلائية تقدم دلائها سلفاً للقارئ،

مأجزة من نصّه ولعنه، ومن هنا، فالخصوصية التي أثبتت إليها تنبع من تقرب الواعي، أما الحيوية فتتمثل في التعامل مع القلم على أنها كثر حي متحرك ومطوّر، ومن هنا يجرّ الشاعر على ادخال كثير من المرداث المعاصرة والمألوفة من حياتنا، ولا يمان أن يوطع ويسجتم كثيراً من المفردات التي عذّها العرف اللعوي التقريبي. معرّيات مسسوحة لاجمّ لها النحول إلى سلاك الشعر المعنوي، وبذلك فالجراه والحيوية اللعوية لدى الشاعر تتمثل في ادخال كلّ المفردات إلى الشعر، وعنده الاعتبار إليها، محاوله منه في العاء البزجوار به والإطاعية التي عكها بعض المفردات ونحرم منها معرّيات أخرى، كما تتمثل الحيوية اللعوية في الاستخدام الواعي لمفردات اللغة العربية كالاستغراق والصغير، والتوليد - عند التعامل مع المفردات الجديدة، وبذلك تكسب اللطلة أدبه جرّاه اللبه التي يتواصل بها الإنسان، وهذا ما يجعلها قريبة المسالو محطه للتواصل ومجره عن روح العصر الذي نحب به، وفي الآن ذاته نخلت في تشكيلات دلالية شعرية جديدة غير استيقها المختلفة لتحقيق شعيرة جديده نسم النص لدى الشاعر بالخصوصية

## 2- الملامح العامة لمجموعة (صد الموت)

تتميز المجموعة بخصائص فنية متعددة سواء على صعيد البنية الموضوعية والمقولات الدلالية، أو على صعيد اللغة الشعرية، فيما يأتي نقطف عدد أبرز هذه الملامح الفنية

### 2-1 البناء الفني

تنوّع المجموعة على ثلاثة عشر نصّاً، مزج الشاعر فيها أشكالاً فنية متنوعة، فالمجموعة تتّبع بقصيدة نثر، ونظم بقصيدة نثر حملنا العنوان ذاته (أب 1) و(أب 2)، عمد فيها خطاب الأنثى، في محاولة تلفّ المجموعة بدلالة واحده، ربما تكون في البدء الأنثى، وهي الحلم الأنثى، ولا سيما أن النصين قد شكلا محوراً أساسياً عن قصائد المجموعة الأخرى التي كلف قصائد تعويل، كما أن الشاعر اعتمد في تصوصه على قصائد الرومعه المربعة المختصرة كما نجد في قصائد (مسرورة) و(منكسر) وهي الجمل القصيدة النثرية كلفت من القصائد التي كلف خلف واحده إذا استنبطنا قصيدة (استطراد يمانير) التي يمكن أن تصنف من القصائد الطويلة نسبياً

تستلزم على المجموعة مقولة الأنوّه غير نحوالاتها المختلفة، كما تظهر مقولة الموت بالدرجة ثنائيه، أم العنوان (صد الموت) فهو إحدى قصائد المجموعة، وقد كلى اختيار الشاعر لهذا العنوان

السرد والحوار الداتي (الجوى) المتمثل بقوله (فك وصلت )

كما يراى الشاعر بين أسلوبى خطاب المذكر، وخطاب المؤنث، كما يعتمد على الإعراف الأسلوبية الموسوعة لتي يسهم في تعزيز جمالية لقصي قصص حول

" وحين نظرت / اكتشفت / وشتت / باني روج / تليخ الصباح

وانك بيت، / وحيي يوك اغضار نبي / وحيك متلي حياة وموت

فاتت الحياة، وانت الممت .. لومت ومت

اغضرت وشتت، اكتشفت، نظرت،

حضرت قلت .. قلت، نظمت، لمتت،

سعت وقلت، ارتفعت، هطت،

وصلت، انتهت، رايت، التلت هتت،

فتت،

فرت،

قلت،

فرغت،

انقضت،

سكرت،

سكرت سكرت سكرت. "

يلاحظ ان النص يقوم على تقنية الفعل الماضي المتمثل بـاء الفاعل واء المتأنيث، هذا تكرار هذا الفعل في النص اثنين وخمسين مرة، متصل بـائي الفاعل والتأنيث، وتكرر سماعاً وخمسين مرة مع الأفعال التي لم تصل نها بـاء المتأنيث واء الفاعل ويلاحظ ان التكرار والتلاحق الذي يزد هذا، يأتي حاملاً دلالات ومسايل على شكل براهين دلالية، بل نلاحظ حضور الأنشود عبر أعمال مستمدة من حقل دلالي آخر مصدا لها هو العمل الدلالي الدال على قدسية، وهذا ما نثيره عبر العمل (سعت، طفت، )، إذ أجمعنا الدليل، هناك على رحلة الأنشود، كما يحصر صميم الأبوته، لينوع الأسلوب ويكون مصدراً للدلالة، وهذا ما نلاحظه في قوله

❖ حصرت، طفت، قلت، هطت، موت، مذكر مذكر

فالأفعال (حصرت، هطت) سيجم عهما دلالية نوعة الأفعال، فالمحضور الأنشوي والقول الصادر عهما، سيجم عه، قول من الذات الشاعر، (المذكر)، ثم تتوالي الأفعال (قلت، سعت، طفت، فرغت، هطت )، التي تتصاعد إلى ان تصل إلى فعل (سكرت) في نهاية القصيدة،

أغلبها نكف من كلمة واحدة موجزة، والحوار يكون الحوار كلمة واحدة أيضاً هذا نكف ومشقه في البحث عن كلمة تكون احسن الا لآلها للنص، او هو في تزييل اخر عرف، على معوله الكلمة الواحة من هنا نجد الحوار الدال على الانشود والحب (أنت، حبيبتي، العتيق) والحوار الذي يمثل روح النص كما في قصيدته (مروزة) والحوار الذي يمثل ما يدور فيه دلالة النص كما في قصيدته (مستعمل) والحوار الذي يقوم عليه بنه النص للبحرية كما في قصيدته (الماه) والحوار الذي يقوم عليه معولة النص وبقائه كما في قصيدته (الشهيد) وقصيدته (المرتي)

## 2-2. الألية اللغوية ومقولة الأنشود

وهنا يبرز إشباع التي التجريب والطلاقة، وقد ما يمكن ان نلاحظه في قصيدته (الماه) التي نقتم معوله الأنشود والأنشود، وهي قصيدته يقوم لغوياً على تقنيته لافعال المتصلة بـاء، وبصيغة الدلالة الإبداعية عبر اعتماد معوله المتأنيث المتصورة غالباً، التي ان تصل القصيدة التي تدور الحدث بالوصول إلى حله الأنشود ولشكر وسلك القصيدة تقوم على الدائرية في الدلالة، من خلال البدء بالفعل (سكرت) والاختتام بالفعل نفسه مكرراً ثلاث مرات، القصيدة لا تطل من طرافه ولعب لغوي يروحي بتجريب وسجدة، وحر فيه هي اللعب على وزن اللغز، تقوم القصيدة على الأسلوب المتأنيث الحالي من الصور، ومع ذلك نجد المتلقي، ويستقره لمتابع العراقة، يتد الساعر النص حوله

" سكرت وداتي الذبيحة لحي انتقضت / فرغت، / فقلت، / ودارت براسي نواز

فنتت / كسني هبتت / وحين قلتت / رايت السماء العريضة قربي،

كاتي ارتفعت // / وكنت: وصلت

وحول السماء سعت / وظفت / ومتره بيت مهيب لمتت

فراغ ضوء / وبارق ماء / وتقالوز شفيف يعني. "

فالدلالات في النص نقتم بشكل يروحي متطفي، يتمثل بتسلسل الأفعال التسليمة عبر بعضها، فإدبائه (سكرت) ثم بجم عه (انتقضت) ثم بجم عهما (فرغت) - هبتت - ودارت - فنتت - كاتي هبتت - فالأفعال في تلاحق يسلك بعضها بتأنيث بعض ليوحي بالدلالات موزنة عن بعضها، وهذا التلاحق يمتد المتطفي بلفاعيه روعه ليمسك بالدلالة، يدع هذا التلقي ويريد من جماليته اعتماد الشاعر على صلاحي

لادعاه إلى الحلال حتى يصل إلى القيم النبيلة، من  
هنا مخلص عراخ قمار، يعتمد على الإبداعية  
العالية، التي لا تخطو من مباشرة مبروجه بتسرية  
سواء مزبزه، يقول في معتج النص

" لا تلق نفسك في الردى

أو ترمها في هوية

وإحذر ولا تنحن في قيم التراب

لأننا أبناء أمك مقعون وتافهون

وكلنا أبناء كلب صمقون

ومثنيه "

يعلم لنا هذا المعظم ثباته للشهيد/قومه، والشهيد  
يعلم روحه قرباً مدأً لقيمة النبيلة، وهذه هالة  
إيجابية، لكن قومه (أبناء أمك) يبيعون هذه القيمة،  
ويصحبون بها من حلال عدم إعطائهم قيمتها فهم  
(مفعنون، بافهور، أبناء كلب، صمقون، ماشية)،  
وهذه القنينة التي جعلت للفنار يمسح على هؤلاء  
القوم، وهذا ما سوع بداية النص بالملوك الشهي  
(الأتلو)، فإنيته العظيمة التي يمزج على عدم  
العلم جعل الموت والأسس في قيم الرباب، مامي  
الاً يتجه إصحابه على القيم السلبية التي اتسم بها  
قوم الشهيد، ومن هنا كانت هذه البداية الجريئة التي  
يحالف المألوف، فالمدانة الاجتماعية تحسن على  
الشهيد، ولو كلاماً، ولكن الشاعر يكسر هذه العادة  
ويجأها لبسة إلى قيمة كبرى، يعاها إلى قيم  
اجتماعية عالية توارثها، وأنعدام التفرقة بين الفئ  
الأعلى (الشهيد) والقيم الاجتماعية، قد جعل هذه  
الدعوة الجريئة إلى النظم عن قيمة عليا حقيقة  
كانت في راحل الذات الجماعية (المتجمع)، ومن  
هذا أسلوب الشهي (الأتلو) يصنع المتلقي مباشرة كي  
يبه بلغت إلى قيمة هذا الفعل ثم يأتي أسلوب  
السخرية الذي يتعد نقاب المجتمع في مواجهة  
اعلان الشهيد، محصر مشهد عباء القوم، يقول

" منعت نساء القوم من قرب الدروع عليك،

مشكلة المشكل انت باعتبارك بوجه الحل

يصعب حلها، بإحمال لغة العصور

الخالية "

ثم يحصر المشهد الذي يمثل موقف القوم من  
فعل الشهيد

" سندين موتك إن فطت،

ويصنأ ميوقل

ياين قرانية !

والبعض منا، سوف / يرحم / الكبد / التي

عظمت

بشرقة منزل به (تتانيا)

لشكريا بدور ال الذر اوبش والصوهيين في حلف  
لذكر الوصول إلى حله التوحد، ولكن الشاعر،  
هنا، يوجي بطلعوس الصوهيين، من أجل الوصول  
إلى توحد من روح بحر، انه للوصول إلى حال  
الشوهد وللشوه في على ذرونها، والقول أن ترتب  
الإفعال في نهاية القصيدة ووزعها على القباص  
ابتداءً من الفعل التبرج (هيب) الذي يستو إلى بعده  
افعل (مكر)، هيلت، هز غت، استشيد، بكر، ب،  
مكر، بكر، هز غت، هيلت، هز غت، استشيد، بكر، ب،  
الترتيب في الحدث مع تدافع منطقي في الزمن هزقي  
لنوهل أولاً، ثم السوراب، ثم الزوعل، ثم يتوقف  
المعطل بسبب الوصول إلى الشوه، فلي هي حالة  
المكر (مكر)، ومن هنا لم يستخدم الشاعر  
عاصلاً (حزب المعطل) بين الزوعل والشوه،  
ولاحظا بين الشوه والمكر، فكل الشاعر أراد بذلك  
تعد حله من السامي بين حله الشوه والمكر،  
فيما العمل (مكر) المكرز أربع مرات نصراً  
لحالة الشوه فمضت عنها بالفعل (انتشيد)،  
والنكرس ماهر الال يكيد على الوصول إلى تلك  
الحالة من الشوه

### 3-2 المردية والدرع الساحرة

بداية، أؤكد أن قصيدته هي نغمة صر بلعيا،  
استلهاها الشاعر، لتصميم الحالة الدرامية في النص،  
وهذه الخاصة تقوم عليها شعره محمد مسعود  
حمادة، الذي يحتمي كثيراً بجهه النغمة في شعره،  
ومن هنا نصل إلى الأمثلة السابقة التي برسناها من  
شعره شاهداً على هذه الخاصية، وبذلك سجل هذه  
النغمة في بناء النصوص جميعها، وهي تتصلب مع  
تضارب كثيره، يتوقف، هنا، عند تصاورها مع  
لدرعة الساحرة في شعره من حلال مودج ولعد  
هو فسيدة (الشهيد)

تسم القسيمة بالجرأة، فهي تسفه منا تحلف  
للمجتمع على الإحشاء به، هو عندا التصحية في  
سبيل قيمة ص، وطبية، أو عرس، أو ... من هنا  
فالشاعر يعتمد تعبير عديدة في تلك معولته، من  
سوء، وزرع ساحره، ولكن الهدف المعبر من  
وراء ذلك، هو الإحشاء على المجتمع الذي بدأ  
يعقه قيمة العليا ويسرع نحو المخية، من هنا،  
فرخص منا الشهيد، هو قول ه، وبحرص عليه  
في ال معاً، قد يكون هذا الكلام متساهلاً، ولكن  
لرخص خطوة أولى نحو تكيد الترويع الثوري على  
المجتمع الذي هزرقه، فالعراء المتطويع للنص،  
قد تحلف الشاعر في رؤيته، ولكن القراء المعيقه  
التي تلحق الإحشاء الكلي وراء هذه القصود على  
(الشهيد)، هذا الاحتجاج الذي يهدف إلى أن يسي لا  
أن يحطم، إلى أن يقصو، من أجل أن بلغت الانتباه  
إلى الأفكار النبيلة العسية، إلى أن يشير بتسرية

حرف المد (هاء) بكل إمكانياته الصوتية، وبمصادره الصوتية غير الزمن، يليه (هاء) السمك الميموسه الساكنة التي وصف -ك- الامتداد بفعلية عالية

## 4-2 طرأه الفكرة وبهائية النص

يتمتع الشاعر حمادة في مجموعته على المقولات العاصم، ولكنه يحسن زاوية المعالجة، وإضفاء المصنعة التي عطية خصوصية، وأحياناً يهتم لنا بقوله طرأه، حمدة على بكاء في الطفولة، وتجسدها لشكل الحفلة التي ينسج عليها نصه، وهذا ما يمكن أن لحظه في قصيدة (الموني) التي تقوم بنقياً على فكرة خروج الأموات ليلاً إلى الحياة للزهره ثم عودتهم بعد ذلك إلى عالم الموني، وما بين هذا وإلك من رحم في الصور، وطرافة في الأفكار، يصبح الشاعر نصه بقوله

" وتكثر عنهم في الليل صديق

خرجوا للنفث المهجور،

الاعين مقلدة في الزهرة

واقبلن ربيع، "

يبدأ النص ببقية القطع (الواو) التي توحى بتشويق وبسردي متدفق فاعلمة إلى أن تذهب مذاهب شني في تصور ما هي ذاك السرور، وبعد أن يهتم ألسا الشاعر صوره خروج الموني للزهره، يتبعها بمشهد طريف يصور أحوال هؤلاء الموني، يقول

" البصير يهرُ غبار من هيكله

والحريفون الفخراء وراءهم قحمة

والجند الأغرار للموتورون

يقرعون على الأرضة / الفرقة

دوداً وكوابيس، "

ثم يهتم لنا فاضلت من هذه الصلحة عبر صور مكثفة، التي أن يصل إلى صورة فاعمة على التصاد، تتمثل في قوله

" قلعة قنديل يتكسر خلف الأبواب

والوحشة في سرور الأحباب

والخوف هوائيس، "

فما بين هذه الصورة، تأتي من قولها على التصاد فاعلمه بنسبه بلع صارت قديلاً، والتصاد عبر حاف، هذا، فاعلمة دالة على ظلمه، والتعديل -ال- على سور، ولكن سدي سوع هذا التشبيه التصادي، هو أن الأموات قديلهم مختلفه عن التعديل البشري ومن هذا يستجلب الظلمة قديلاً، ولأله قوله ((الخوف هوائيس)) قريبة من ذلك، ولكها فاعمة على شحوص المحتوى، فالخوف الذي

والآخرون . . منمرشون لك التحية،

في الخطابات الهزيلة، / راهية "

ثم تصل الشعرية التي يرويها عدد الوهوف على المكافئة التي يحصل عليها الشهيد، ولكنها في الوقت ذاته حين سخط الداب الشاعر على المرعبين، والمصلين، والكذابين، الذين لا يدركون قيمة فعل الشهيد يقول منجماً

" وسيتلقون على شويرع حيناً

اسماً شهيداً مهمل،

سيتلقون اللوحة الخرقاء،

أول مغفل الزاروبي، / عند الزاوية

يعني تماماً فوق نكته الحانوية

لتنضم رائحة الفناير التي فرحت بموتك

بأقيه / أو رائحة "

فاستخدم أسلوب التصغير (شويرع) بوحى بتحقير للمكافئة وبسخرية لاذعة، يضاف إلى ذلك الشعرية اللاذعة من موقع وضع اللوحة التي حمل اسم الشهيد، إذ أن موقعها سيكون قوي الحانوية تماماً، وهنا يتدخل الشاعر إلى يربح مصحح تلك القيم التي تعانف مع الشهيد سطحية، فهي لعل (المضارير) كاستعمل بصريحه معتره على حاله هؤلاء القوم الذين تعاملوا مع الشهيد بجكاه أو رشاء، و فرح -ثم يتدخل الصبيد- في بعد نقطة الأسكاته باعتماد أسلوب المسرحية ذاته، يقول

" -أهرب إذا جاء العدو،

لكي تصفق بأشعثك

معجرب / لنقول هذي حكمة متناهية "

وبعد عرض بعض مباح سلم ووصفاء، يعود الشاعر يحطه إلى الشهيد، ليؤكد قيمة الشهيد، وليجالف ما بينه، به نصه، ومن هنا يحصر الشهيد، رمزاً للجمال، والحب، والإرادة التي لا تقاها نذل الآخرين، لأنها الشمس المائلة التي تنع على الجمال، والقيمة الكبرى التي لا تبال يقول

" فنتفجر من قلبك المجهول

الاف البنايع التي لأربانيه

أنت المعين، التبع، والإمطار،

والأحوال، والأرصاء، والإمجاد،

والخيل العرب القلوية

لا تكثر بالكل يكبر في ثلوثها الكمية

أنت / شمعن عالية، "

بقي في تشير، هذا إلى أهمية القافية، وحينها العاليه في التصعد، من إيقاعه النص، إذ بجيء

انتقل المشهد من حالة إلى حالة أخرى، من مشهد الليل مليوحه من خوف وشوق، ومنه إلى عالم الموت بأنه العودة إلى مسكن الموت، ومن هنا، جاءت العنفة الأخرى لتنتهي المشهد بحالة راحة للموتى والأحياء، أنها لعلة التي لا تخلص منها، عندما ينقل الأحياء إلى عالم الموتى، ليصيروا صبوراً - آمنين، وفي مرحلة لاحقة عملاً معبراً ١١

## 6-2 حيوية اللغة وكثير المألوف

تأتي حيوية اللغة عند الشاعر **محمد سعيد حمادة** من محاولته رفع الانعاس والغبار عن كثير من المفردات التراثية، واعادته لموقعها، وإسعادها للزبون عليها، عبر استخدامها في سيرة وتشكيلات دلالية جديدة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تأتي الحيوية في لغة الشاعر حمادة من استخدامها كثير من الألفاظ قلعاصه المستمدة من الحياة الشعبية، ولم يكن هذا الاستخدام بعيداً عن خصائص اللغة العربية، إذ وطفت الأشعاع مثلاً في بونيد الألفاظ الجنبه، وهي التعامل مع المفردات المألوفة، وصف إلى كل تلك التشكيلات الدلالية لمفردات اللغة والأعمال على الأبراج المألوفة في أسماء كثير من المفردات التي مفردات أخرى لاتتصلب معها في العرف المألوف، فـ "وَلَدَ كُلُّ بَلَدٍ شَكَلَاتٍ دَلَالِيَةٍ تَقَمُ رَالَاتٍ حَبِيبَةٍ وَمُبَكَّرَةٍ، مِنْ حِلَالِ كَسْرِهَا لِمَأْلُوفٍ لِللَّهَةِ، وَلِرَوْنِ الْعِلَاقَاتِ الْمَوْرِبَةِ وَبَدَأَ عَلَى بَلَدٍ يُمْكِنُ اقْوَالُ بَنٍ حَيَوِيَّةِ لُغَةِ الشَّعْرِيَّةِ عِنْدَ الشَّاعِرِ حَمَادَةَ تَمَثِّلُ بِحَيَوِيَّةِ الْفَلْطَةِ الْمَعْرُودَةِ، وَبَحْيَوِيَّةِ التَّمْشِكِلِ الدَّلَالِيِ، وَيُمْكِنُ أَنْ يَتَوَقَّفَ سَرِيعاً عِنْدَ ذَلِكَ

على صعيد حيوية اللفظة يمكن أن نلخص صيغة ((فقط مامس)) مثلاً على ذلك، التي كانت من أكثر القصائد جولة لغوية، إذ اعتمدت كثيراً على المعرفة المستمدة من شعاع العاصه، ثوب أن شكر أن لتعصها أصولاً تراثية، من الاشتقاق اللغوية نجد كبر ساني، ككبني، عري، رثاء، فيزه، كبرياء، المكشوم، المنتشر، ككشب، بر صت، حر بشني، غريسي، بمتش، المكوم، رص صه، عصص، بيش، ثور، جديلي، الجي، كما يستخدم دلياً بعض المفردات العربية التي قد تقطع التواصل مع المتلقي من مثل، وامر، جديتك، تعج، وفي صفات أخرى وبت مفردات أخرى من مثل، أرويه، وهي بالمجمل مع ذات قليلة

وتلك لا يسي أن اللغة الجديدة لم تكن حاصره هي صفة أخرى، بل أن التجديد اللغوي هو سمة لهذه المجموعه، هذا نجدها الشاعر على أحوال مصطلحات جديدة التي لغة الشعر من مثل (الجلت، نصل ريشك، الجعر زين، الرنكيون، المصل،)، كما التحل مفردات قلعه على الاشتقاق من لغة الحياة العلمية من مثل (برق،

اعزى الموتى، قد تحول إلى حقون، والقوقس هو ليل الليل الهادي إلى جادة الصوب، لكن الصورة قدمت لها الحرف فتوساً بهذا الخلف، ومن هنا تأتي طرافه للصورة، ولا يحد صو - انهمس الذي يوحى به حرف المسين السلك الذي يتقلب مع سكر الليل، وحله الموتى التي يصفاها بما حملته من ربه وهمس

ثم يأتي ذلك المشهد الذي يصور الشاعر به ثباته الموسي الأحياء لينتج طرفة الأموات هي التعامل مع الأحياء، ومع أنيهم وصرقهم، وما يثير دهشتهم، وذلك بمسوع صوره سيد الاموات عندما يتخلص من حل الشك، هو الشاعر مموغاً ذلك

"... وتخلص مودهم من خذل الشك  
على شرف عرس، لاهقه من عظم يكسوه  
اللام

وتنظر راحة الدم / غيب الفرح المنكود  
وصار الموت عريه"

هذا تأثير الموتى، ويحوي دهشتهم، هو منظر العظم المكسور بالدم، إذ إن هذا المنظر يك مسعوباً في علم الأموات، وكذلك توحى لفظة (سكر) بدلالة ذرية، فإدم المصاحب للحسن لم يعد موجوداً في عالم الموتى من هنا، فراحه الدم تذكر بعالم الأحياء، إذ صارت فرحة مصنرا للتذكر وربما الحشر، ومصنرا لعب الفرح المنكود عن هؤلاء الموتى، وبالفعل لاغرة أن تأتي الصورة المينكرة الفلطة للمسه، هي صوره الموت الذي استحالي عرياً في تلك الليلة، ومسوع هذه الصورة هو أن المشهد الذي يمت الصلصة عليه هو مشهد (شرف عرس) ومشهد عري ملازم له

ثم يأتي المشهد الحاسي مشهد العوده إلى اللحد، وهو مشهد لا يحد مايطبقه من تساؤل ينثر في بعض المنطق، عري، هل يفعل الأموات هكذا؟ وبمضروب من الأحياء، ومن حقائقهم الكثيره، وهل هناك مايسوي في هذه الحياة كل هذا الجنون العظم من الأحياء ١٢، اينه يحيي حلفها لئلا وحيد، بلقها كلها المصنع النهائي الذي جاء به "في الشفق الأينه علواً بفرحين بهذا اليوم الأثم واستلقوا كل في لحد / رقبوا كل جنون الأحياء الغاشم

بنائر نكي، / وانتظروا الضيف القلام."

يلحظ الإحراف الأسوي على صعيد العافية في هذا المقطع، إذ استعصى الشاعر به عن فاقية المسين السلكه، ليحل محلها فاقية السيم السلكه، لما

المتنكرة المستندة من حياتنا المعاصرة، وربما يلي  
أمثلة من ذلك

- الربيع قصيدة مكتوبة بالجمر والعشق

قصيدة، وشوقي الوثاق ساعي

- فتركض كل الغيمات المشحونة بالثلوز وراء  
حنينك

- ندم الكون الوافق فدم الرغبات يتيماً

- حنينك مثل شباك الصيادين

- فيالق الشوق، جيش الطمانينة

والحو إلى لغة الشاعر حمادة بزخر بمدح  
كثيرة من الإبراجات، يحتاج للوقوف عند  
جمالياتها، وتحليل أبعادها إلى قراءات أخرى؛ لأن  
اللغة هي شخصيته الشاعر وخصوصيته كامة فيها  
هذا محمد سعيد حمادة في قراءة سريعة، ربما  
تكون محزناً لقراءات أخرى.

بهز، يكركر، ) كما استخدم أسلوب بناء المعروف  
على خلاف العرف اللغوي مثل (بالزوت)، وعزز  
استخدام سجل آل البحر يف إلى الأفعال والأحرف  
مثل (اليزر، آل-يزر، الميها آل-ميها ) وهي  
حاصه قد استخدمها الشعراء قروناً كثيرة، وهي  
مستندة من اللهجات العامية التي عمت مثل هذه  
النظية، وهي ذلك ميل من الشاعر إلى تطوير لغة  
عبر إدخال المعردات الجديدة المستقلة من اللهجة  
العامية التي كل، ومزال، محطور عليها التحول  
إلى حقه الشعر القصص، في نعصب لا يعرف  
أسبغ، وفي كل يحلف منقو اللغة القام على نقبل  
المعردات المستعمدة بالحبوبة التي لا تكفي دور  
الفصحى وحيويتها

أما على صعيد التشكيلات الإبداعية، وكذا قد  
عرصد في إنشاء براسنا هذه أمثلة عنها، هذه  
برزت في إقامة العلاقات الجديدة، وإقامة التشبيهات

# اسم الورد

## الرواية المثقلة بالدلالات والرموز

□ دة رور \*

تستحق رواية (اسم الورد) أن تدخل في عداد (الكتب المؤسسة) لأسلوب، ستعرض لها بعد التعريف بخلفيات مبدعها الإيطالي امبرتو إيكو:

ولد امبرتو إيكو في الإسكندرية عام ١٩٣٢، ودرس في بداية حياته الفلسفة، وحصل من جامعة تورينو على اجازة في ام العلوم عام ١٩٥٤ عن بحث بعنوان (المشكلة الجمالية عند توما الاكويني)، ثم وجه اهتمامه بعد ان أصبح في عام ١٩٦١ استاذاً لعلم الجمال في جامعة تورينو إلى الشعر الطليمي والتفاهة الجماهيرية والأبحاث المتطرفة بنظريات الادب، ومنذ عام ١٩٧٥ أصبح يشغل كرسي السيميوطيقا في جامعة بولون التي ساهم فيها بإنشاء معهد يهتم بشؤون التواصل، واتساء هذه المسيرة ألف امبرتو إيكو مجموعة من الأعمال البحثية والنقدية التي لفتت الانتباه وطرحت الأسئلة ومن أهم أعماله النقدية (البنية الغامضة عام ١٩٧٢، والعلامة والسيميوطيقا وفلسفة اللغة عام ١٩٨٤، وحدود التفسير عام ١٩٩٠، والنص المفتوح عام ١٩٩٢). أما في مجال الرواية فقد نشر روايته الأولى (اسم الورد) عام ١٩٨٠.

التواصل، ليس هذا فحسب بل ضمن امبرتو إيكو قنوسات للأبطال من بينها (قنبل الجوز الـ) ورجل الفصاء الثلاثة) ويجب يطرح يسؤال وجهه إليه صمعي عن الدافع والمحرك الذي جعله يكتب رواية رغم انه جفيع مشهود له بالفتور. أجاب صعب الذاكرة، كتب قد وصلت إلى عتبة الخمسين، وكلي من الممكن ان أقرر الصعود إلى جبال الهيمالايا لكنني فصلت كتابه الروابي، عندما كلى ابتني صغيراً كنت أقصص عليهم حكايات وعندما كبروا لم أعرف ليلته لمن أقص الحكايات

وقصص خمسة عشر عاماً في كتابتها وحظيت بدجاج عالمي حيث لأقرب رواجاً منقطع الخطير، ووصلت مبيعاتها إلى أكثر من عشرة ملايين نسخة في شتى أنحاء العالم، بعد ذلك نظها إلى النائية المحرر الكبير (جان كلارك) واصغر في تزه لاحقاً روايته الثانية (بنقول فوكو)، واستعرو هي كتابي نماتي ميو، أما روايته الثالثة (جزيرة اليوم) فكلفته كتابتها تمت سنوات من العمل

\* قصته ويظهر من مؤريه.

جديداً حين يرى أنه يجب على الكاتب أن يكون فيها في عتم برأيه بما يخص العلوم وبمستوى من هذه الطريقة المستند لرواية مؤلف رواية العرس الثلاثة، التي تروي قصة أربع فتيات، ويصف هذا جزءاً منها خطأً هي كبير، أما عن روايته (اسم الوردة) فيعترف أيكو بأنه احترف في النهاية عنوان (ذير الجريسة) ثم تعلل عنه لأنه يلج على الحكمة اليونانية، وهكذا يستطيع وبنو ميزر أن يدفع بمشترين غير محظوظين ومولعين بالسيرج والأحداث إلى الانغماس على كتاب قد يحجب عنهم وبعد ذلك أن رأى أن بعض الكتاب (بلاوسو - بولك) وهو عنوان حداثي جداً، عد أن أوتس في النهاية هو صوب الفصحى، لكن الناشرين في إيطاليا لا يحبون أسماء الأعلام، أما عن اختياره لاسم الوردة عنواناً لروايته فيقول فقد حضر على يد عنوان اسم الوردة بالصفة تقريباً لأن الوردة رمز مثيل للآلات، نصبت أنه فقد أو كاد يفقد في النهاية كل الآلات الوردة للصورية، ورده عشت ما بعينه الوردة، وحرب الروبيين، الوردة هي ورقة الوردة، المسألة، شكراً على هذه الوردة الرائعة، الحياة في جنبها الوردي، ولم ينكر أيكو بقدره بصفت شعري لأراه في الفن الرابع عشر، ومن أحداث الرواية، ويقول في اسم الوردة المصيبة لا زال قائماً، من الوردة بمنحصر الكلمة الخامسة

ومن خلال ما مضى نجد أن أيكو يرى أن العنوان هو للتشوير الألفاظ وليس للتوجيه، باختصار أنه مؤلف يعرض العادة، وبذلك يتجاوز الوظيفة الكلاسيكية للعنوان فلا يجعل منه كما رحب العلاء معاً للنص أو ذليلاً أولياً إليه، وهي هذه الحالة على القارئ ألا يتوقف عند العنوان بل يذهب مباشرة إلى النص.

#### ٢ - طريقة توثيق المخطوط

ساعة في تلك جنم جويس، لكن أيكو نجار الأخير حين يوب حصول الرواية بمواقيت صلوات زهاب المير، وأنه أشار إلى مساعف الصلاة العنقريه، وهي محيرة لأنها تختلف حسب الأماكن والفصول، ونلاحظ أن صلاة الصبح هي بين التفتيح والنصف والثالثة جزءاً، يقابلها في الصلوات الإسلامية قيام الليل

— تسليح صباحية بين الخامسة والسابعة صباحاً تنهي عن بروع الفجر يقابلها في الصلوات الإسلامية صلاة الفجر

— صلاة الساعة الأولى حوالي الساعة السابعة والنصف يقابلها صلاة الفجر عند المسلمين

— صلاة الساعة الثالثة حوالي الساعة الثالثة هي موعد صلاة الصبح عند المسلمين

وهنا يجب أن نعلم أن أيكو عاشقاً للكثافة ومعمر بها، ويقول في هذا الصند اكتب لأني أحب أن اكتب، الكتاب هو عشيقه حين معكم ثوب أن يعلم أحد شيئاً عنها، إنه مركز الصبغة، بما نعلم في البداية لأنها تعرف من بين نداء ونظم في الوسط لأنها لا تعرف كيف تجعل الحكمة بغيره ولكن ذلك يصبح مدعى حذره، حين ينهي الكتاب أن نفي إلا الحوارات وهي علة عن مقدم، وينسب أيكو لبارت فكرة (أن المعرفة تولد من ممارسة الكتابة وليس من رسم بياني تجريدي تجري عليه التوثيق)

وعن الطريقة التي كتب بها أيكو اسم الوردة أجاب صنف على الورق الهيكل الذي يكتب اسم الوردة مع كل المصاحف والتعديلات، فقام رسم الأمكنة دائماً وأبهر المصنف، بل أني رسم ملاح شحوصي، وحين بدأ الكتابة أريد أن يكون لدي إحصاء باني موجود في وسط عقلي

— هل تقومون بتعريف\* سؤال وجهه إليه صفتي، وأجاب

— أجل، أقوم بذلك مثل شخص مهووم، مثلاً عندما صنف، بوف الفطر خمس فطحة في محطة دوليتي، بول الرجل يضرب جريته، في هذه الحالة يجب أن أذهب إلى عين الشكل يا كل الأسر ممكناً أما عن قصة الإلهام فيرى أيكو أن المؤلف يكذب حين يدعي أنه كتب تحت تأثير الإلهام فليعبره في عتري في الفهم من الوحي ونماز في المنة من العرق، لقد كتب لامارتين عن إحدى قصائده المشهورة أنها ولدت ثعرة واحدة، ودأت ليلته عاصفه عثر هي غايه بجلبت منه على المخطوط الأولى والنسخة والتمس المخططة لتقصيده، وهذه القصيدة قد ذكر أني اشتغل عليها أكثر من كل ما اشتغل على الأنت القرصي

الأسباب التي تجعل رواية (اسم الوردة) موسمة للفن الروائي العربي والمصري

١ — العنوان المحدث يبعث الروائي حين ينهي من كتابة عمله عن عنوان يقف نصه، وكثيراً ما يقف حائراً أمام الصلوات المقرحة، هل ينسب الرواية يضم علم\* أم يضم عنواناً غريباً ومباشراً يشتمل منه القارئ محتوى النص\* أم يلمس على الرواية عنواناً جذاباً وموجي\* وأجبت ينسب أن يكون للرواية أي عنوان يذكركم في الجهود التي بذلها في كتابة عمله، وقد يقول ليوم غوري بهذه المهمة الشاقة عدا أنه يحفز من القارئ فيما يخص العنوان أكثر من حوقه من النص فخلصه وأن العنوان ومن العظة التي نصعه فيها هو متناهي، شلوبي، ولا يستطيع أن يغت من الإبهات التي يولدها العنوان أما رأي أيكو في العنوان فيحصل

منيل قليل لأن يرتبط بمنيل آخر فلا وسط له ولا محيط ولا محرج لأنه افراس غير بهائي، إن هساء الفحص هو هساء هشام الجندوم، و اعتمد ايكر على هذا النمط من المنهاج، ههنا المكنية مصطنعة ولكن العالم الذي يحوط فيه جيوم مبني على شكل جندوم، والسرور الذي يطرح نفسه لماذا اعتمد ايكر على المنهاج في روايته قد تكون الإجابة على هذا السؤال هي منيب تلت جعل اسم الوردة مؤسسة لنمط روايتي جديد

اعتمد اميرتو ايكر في رقعته اسم الوردة على المنيعير يعي البروليسيه، وهو نمط روايتي جديد يجمع بين حورية الواقع ومناهج الحب

اعتمد ايكر في كتابة رواية اسم الوردة على وثائق فلم جمعها في عام ١٩٥٦ وتعلق بالعصر الوسيط وبصيدا وهما للرواية هي حاصلة لعام ١٢٢٧م، وكانت وجهته كما ادعى ان يجر كتابا يورج للوحوش، وعدها لمع في ذهني كتابه رواية تتعلق بالعصر الوسيط وفي دير لار هيل ايكب الاكاديسي الايطالي وعلم السيمانيات ثلاث سنوات على بساه حريته للمناهج التي يروي انشاهه، يعاين هديه صرمة سلام مع جعراقيه الديبر للمنمبل، ثم قراءة صعبت العصر الوسيط وبعض اشكال قسر - وبسبه الإزعاج والبشر الروائي، وبقي سوال ينشأ وهو كيف يروي حكيمة أو ربما خلص إلى معرلة ماركيز (الصاع مارال بعصني) وهي الصاع الحكيمة يتجلى انداع ايكر وبالتالي تعبر الرواية وجعلها نص مودن لروائي جديد، خاضق الفهرين فيه الروائي المصري يوسف زيدان في روايته (عزرايل) الحائرة على جفزة البوكر في نسخها العربية، والسؤال من أين أتى ايكر بالجمع ليوسع منه نقطة لرائته؟

نقل إلى ايكر ردد في مرة عبارة هورفيليس لأن أصبح في الفهر مرتين، والجمال هذه بعث عن جلد جديد مرج فيه ألوانا متعددة، وكل أثرها كنف ألوانه ولبله، وهذه ليس غريبة عن الميميني المولود في الإسكندرية، وقد يبرر سوال عن مكن وجود ألف ليله وليله في اسم الوردة، والجواب لمن قر العنلين هو هي أورا كتاب الشعر المسموع في الرواية وحكيمة الملك بوياي والملك زوملي الذي يصدر الجزء الأول من كتاب ألف ليله وليله

اما الصاع الثاني فيجلى في التشوير ثيمة الروايات اللوتيسيه التي تجعل الغراء بعشور قسه الحصر والنحوس في حالها الحصر، ولكني شد للعزئ اسمع ايكر من اثرش كوتل نويل (كلاي بانكر جبل) عمنى المحقق في جزائم القل التي

— صلاة الساعة السادسة منتصف الليل وهي موعد صلاة الظهر عند المسلمين

— صلاة العروب حوالي الساعة الرابعة والنصف بعد العروب موعد صلاة المغرب عند المسلمين

— صلاة النوم حوالي الساعة السادسة موعد صلاة العشاء عن المسلمين

والسؤال أين هو ايكر من هذا القنوين؟ وما الذي يريد الوصول إليه؟ وهل لولائه في الإسكندرية وإقامته الطويلة ههنا علاقته بهذا القنوين؟ حاصه واه يعلل دائما انه منخر بالثقافة الإسلامية وبانه اطلع على كتب التراث حاصه كتب ابن رشد واهو حيان القنوين، وكل عتفا لطم الفقيه والعراف وكل ماله علاقة طم المينايير عند العرب ويسو بقره واصحا بلف ليله وليله من خلال البذر التي انتهت اسم الوردة والمصد حالة لتسمم التي كتف مصيب كل من يمسك بالورق كتاب (في الشعر) لافلاطون

ولند إلى القنب الثاني الذي جعل اسم الوردة عملا روائيا موسسا (لنر روايتي) جديد، والمصد طريفة قنوين جراء الرواية وربط مواعد الصلاة بالخير وتطيقها مع مواعد صلوات المسلمين، نرى، الا يعتبر هذا القنوين جديدا ومفردا في الفن الروائي؟

أقدر أن قلنا ما كل جانب ايكر من وراء هذا القنوين فهو جديد وي طرح تساؤلات كثيرة حول ما يرمي إليه قنوين البيرطلي أو جيوم بانكر فيل

### ٣ - علم المنهاج

من يقرأ رواية اسم الوردة يحدوم بان اميرتو ايكر على معرفه صعبه بطم المنهاج الذي يتلف من ثلاثة انواع الأولى اعريه وهي مناهج نيري وهي لا تميم لأحد لأن يصل. انك تسجل وحصل إلى الوسط ومن الوسط تنجبه إلى المحرج، وهذا يصر إلى الوسط يوجد المينوبور، والاستعد العصفه كل مذاق وتقول إلى مجر - نزهه من اجل الحفاظ على الصحة، ولكن لا تعرف إلى أين متصل ولا ما سيفعل المينوبور، وربما سيولد الزعب

— المنهاج الثانيه هي مناهج مصطنعة اذا وصعنا من أيضا صحصل على ما يفيه الشجرة وعلى سته في شكل جوز صمراف مطعه لا وجود ههنا إلا لمخرج واحد، ومن المفضل أن يصل الطريق، في هذه المنهاج هي نموذج من مبرورة المحولة والخطا

.. المنهاج الشبكية أو ما يسموه دولوز وغتاري (لجندوم)، والجندوم مصنوع بكيفية تجعل من كل

ثمه سؤال بطرح نصه بعد هذا العرض العلجل، وهو لماذا أستاذ جامعي مشهود له بجاقته العلمية إلى جانب كونه مبدئي مختص بطل للجمال إلى كتابة رواية؟

كنت أشرت في البداية إلى أن يكون خاص في هضاء القروى الوسطى ورمسه بمق أثناء أعداد أطروحة للسكراء عن المفاهيم الجمالية عند العديس بوم الاكويبي، وربما في تلك الأثناء عثر على تلك الوثائق التي برصد الصراع بين العرسيكي والموسيكى برى، أم كل بالأمس بشر هذه الوثائق بعيداً عن الحوض في عمل روائي اجتاح منه بعد ونصف من العمل شبه المتواصل؟

بطرح البعد في افعال يكون على كتابه الرواية بحمل روح المعاصر، ويدور إلى الجرب والبحث عن نوع هي أكثر قدره على التقاط التغيرات المتغيرة لمعاصرة القديم والمتوسط والمعاصر، هذه التغيرات التي لعبت سبيل دارس للعلامات دفعته إلى فراه دلالاتها المزد عايرة بالنسبة للفكرى الصاير) لكن الفكرى التغيرات والتمسك سينتج هذه الآثار والرموز وسيدويه فتولد في رأسه الأفكار والاحتمالات فيتصائل مثلاً عن العلاقة بين حصل بروين أو لغى بجران وحتى حصل رانك

رمر امر على لسك الزاهب في حديثه عن المعنى جوبم يسكر هل أحد أفقه يكون لم تكن اعرف عما يحدث عنه جوبم كفت بحركة الرغبة فقط في معرفه المعقود والشك الذي كل رادما يفكر به بل المعقود ليست تلك التي تظهر في اللحظة الحاضرة، ويبدو انه ثمة علاقة بين جوبم يسكر هل ويكون انها من طبيعته متشكك وفي نفس الوقت تشرك الرواية العمل للجمال والاحتمالية والمبتغى بقة

احيرا يبدو سؤال اخر انه الاهم في الوقت الحاضر ويتعلق بتأثير رواية اسم الورد على الحراك الروائى العربى وتوره في هذه المرحلة الاصولية، ترى الا يصلح هذه الزمن لعشر الاصل الروائى ونبيه التي تنفتح من يقف وراءه؟ بطرح هذا السؤال وناوى وأسمع عن اصولية تنقل إلى الفكر القروى فيما يتجلى أصحاب الفكر الحر مكرهين او راغبين عن منزلهم بجهن ان هذا الررس هو للطلابيين المتسحين بسيف التفكير يشرعونه في وجه كل من يعترض طر بهم، والسؤال الذي يطرح نصه البيت العنابة الفكرى أم الحيفات وبموجها يفكر بل من يتجلى عن رسالته الفكرية او يوجل مشرعه واليهوسى؟ قد يتو جج بعض هؤلاء المفكرين معصه ولكن ساد عن مشروع الشاعر الكبير والباحث الدؤوب الوقيص؟ ليست جربته مثلاً جنسى؟

كأنت تبحث في اللير جوبم يسكر هل، قدي وجد نصه بوحس في مناهه الشيكه او الجومر

اما الصراع الثالث الذي لجأ اليه يكون على المبتغى بقاء، وهذا العلم بسو مشوقا للعلم ولرجل الشروع العادي كل على طريقه ولأسفله الحاحه والعلمه، حاحه وان يكون في حوضه في علم الماورايب كفى متسلحا بطل الجمال والطسفة ومهما يعلم الاجتماع ومطلعا على التراث القروى الايبى والحلى والاستدلالى، وهذه كلها اصحت على هذا العلم عرابيه ومصداقيه، فهنا الأرقام الموجودة خارج اللير هي معصه، الزم زعمه هو عند الأباول، معصه عند جهات العلم، تبعه عند هيب الروج الفهم إلح، ومن بعد الرواية المذكوره ميكتشف تغلفه يكون الكربية التي صغر الروايه بمصها، وبدا هيبا سائر بالمصولة الإسلامية، فهو حين يبحث عن مكتبه اللير هوون اعرف ان جبركم بعد سور المعرفه الوحيد الذي يمكن للمسيحية ان تصاهي به مكتبات بعداء النسب والفتاير، والمعشره الاف محطوطه التي يملكها الروير ابن العلقم، وعرف ان مكتبه المعاصرة معادل الأميين وبمعصه مصصف التي تعذر نها مدينة المعاصره وان حقيقه حركتك هي البرهق الساطع معصه مسطوره الكفرير الدين ازانوا عند سقوبات (وهم المتمرصون على عرير الكتب) ان يحملوا على الاعتقاد بأن مكتبه طرابلس عيه بمسة ملايين مجلد وفيها ثمنون لفاً من الفسراح ومننا ناسخ إلح

سهول يكون إلى بيز معصر من المعصور الوسطى وصد من خلاله الصراع السبي بين رهيل العرسيكي ول رهيل الموسيكى، هذا الصراع الذي يتعكك على مفاهيم النصير او لتأويل، المجال الاول لمشكلات العلم التي صاها روايه اسم الزره، وقال ل من خلال سحوه وعير متاهات تلك العلم السري، لا، الواقع ليس كما تظن، رجلى السنين الدين يتشكك في الايديولوجيا السبية ويجعلون من انصوم وسيطاً بينا وبين الله، وبانهم مولون دما العلم بهذه المعصه، هم غير تلك، وهم لنا من خلال الرواية القصوى الأخرى غير الواضحة بالنسبة لنا، فالدير هو واحد من المؤسسات الدينية لكها مثل عقبيه رغم الفسفة التي رهاها بها الناس وعند هي تلك إلى الشكك اكثر مما يتجلى إلى التيقن الاجتماعيين ثور ان يعمل الاستله الفلسفي على لسك جيوم يسكر هل، المصق المتمرص المعيا تغلفه فلسفيه مشككه، والروى عيه يتو جيداً على المسيحية، وهذا ما جعله يفتح كتيبه من الأسئلة الفلسفيه العتيه المعروجه بفضفه الفكري.

# قراءات الماضي (من الموقف الأدبي) البحوث والدراسات

د. خليل موسى\*

درجت مجلة "الألف" البيروتية منذ صدور هـ على تخصيص باب من أبوابها تحت عنوان: "قراءات العدد الماضي"، وهو يتناول الأبحاث والتقصيـد وقصص، ليكون مخصصاً للحوار الإبداعي من جهة، وتحريك الساحة الثقافية من جهة أخرى، وخيراً فعلت مجلة الموقف الأدبي بحللتها الجديدة، مع أن ذلك سيسبب إشكالات قد تتحول إلى عدوات وخصومات، ألا فـأنا كـن القري ظريفاً ونظيفاً ومجسماً ويحسن فنخلص من المضيق، ولا بأس هنا من أن أذكر بعض المبادئ التي تطلق منه في قراءاتي، فإنا أولاً لا ننظر إلى الأسماء وتاريخها وإيديولوجياتها وأجراتها، فأكبر كـصغير، ولا يتأتى ذلك من أيمانتي الشديد بمقولة "موت المؤلف" التي نحتاج إليها أكثر من حاجة بلزت الذي نطلقها، وأبـ لإيمانتي بأن النص ليلي الوحيد للكتابة، وأن ثانياً لا أنصب نفسي معلماً أو قاصياً أو حكماً، ولست سوى قارئ عادي، واحتمال الخطأ عذري أكثر من احتمال الصواب، فللدراسات اللامساقية غير مستقرة في مناهجها ومصطلحاتها وأدواتها، وما قولـه وجهة نظر قابلة للحوار والمناقشة،

من أشد المعجبين بشاعريته فهذا شيء وذلك شيء آخر

أدخل من هذه المبادئ إلى قراءة دراسية هذا الحدد، وهي ليست أبحاثاً، فليبحث بطلق من أطروحة والدراسة لا تهتم بها، وهي العدد تسمي دراسات

ومع ذلك فإني لا أنفـرل عن حقـي في العراة ودرسي في القول، وهذا أساس المشكلة ويومعه الرئيس، ثم إنني ثانياً لا أعني أبداً من النتيجة التي توصل إليها صاحب النص من قريب أو بعيد، كما لا أعني تصويره الأخرى، فإن غير محي بقراءة عبيرة المؤلف وإسمائـه، ولذلك قد يتعجب المرء مني ومن دراساتي إذا وقعت ذات يوم عدد حصن للمنتسبي وتناولـه بظم حد مع أنـي

\* بحث تقديمي، فساق لدراسات حديثة في جامعة دمشق.

المعقلين وغنا من المستحقين، ولا اكتمه ميراً إذ قلت له أيا حاله لأبوم إلى العودة إلى المناهج السابقة، لأننا كنا نضع في المراءى الفعدي منذ وأحر القرب التمتع عشر إلى اليوم، والصحية الوحيدة هو البقاء، حين كنا وملازمنا تشغل على الإيروولوجيا وبذعي بقناقله وأنساب هل خطا فعلا عصر البيوتية لنخرج منه؟ وأنكر هذا مثلاً وأجداً، فقد استعلت طويلاً على وجهه المصيبة والشكل المصوري، ووصلت إلى قاعه وهي أن للكاتب الكثيره حول هذه المصيبة القعية يجب أن يربطها، فلا خليل مظان ولا عيب الرحمن شكري ولا العقلا وميلوز وعبد العظيم انيس ومعمود أمين المعلم هموا جوهراً الشكل المصوري فدي يستند إلى الطغصه المثالية الألمانية، وأما مضمون المصالحه الحامسه والإنيولوجيا المتعلقة إلى اتخاذ هذا المصهور حجة للمعارك القعية التي استعنت بها هؤلاء، ولذلك علينا أن نقتطع الأتباعين وبرامج أنصبا قليلاً، فالعرب لا محالة سيظل سابقاً، لأن إبداعه وليد روح الطغصه والقعة، وهو ينهل من قياضه في حين أننا ننرب من السورمي، وأي قول غير ذلك مكبره، وهو يسبح من كل صياحه مذهب وبطريات ومبطلات، وعلى الرغم من قناعتي بالجهود التي يبذلها الدكتور خالد حمصين، فاني حريص على أن أقول إن مجتمعا القصفي لم يضمن أسباب قعيته في النقد القصفي الحاصل، وإن الانتقال في هذه المرحله إلى النقد القصفي يعني قصصه مرحلة النقد المصفي، ثم إن ابتلاء القصص على تنبيه الداهية وتطاعه عن الحاتم الحارجي في البيوتية الشكليه غير مألوف في ذر استقنا، وخاصة في زوايف الروايات العربيه، فقد أشعل الذر سور عديد على البيوتية العوامانيه لأسباب إنيولوجيه بهر هه الكاتب، ومن هه هتني لحاقه في قصه القعيه بـ "التقصير"، ونحن أبناء الصحراء، وسبقي كذلك سواء أكان في النقد القصفي أو النقد القصفي، وصحيح أيضاً أن النص شخصيص للمعلم كما ذهب إلى ذلك إدوار ميخيد، ولكنه كلى بخلاف متعلبا متحققة، وأحسني أن بقي يوم بطمر فيه إلى الزراء فلا جد مزي انعت، والدكتور حاد برك أنرحب التي يعيشها المنع العربي في عرقلته، ثم إن معرله تزيده "أشياء خارج النص" متصلة بشرايح النقد منذ ارسطو، فعلم النص كين حي مستقل، والمصصور بذلك حريه الحركة وحريه التعبير، أما المعوله التي شخصص مع معوله تزيده "أشياء دخل النص" فربما ذهب اصحابها إلى موب المؤلف والنص والف والإين معاً، ومع تلك نطل هذه المطلقه لمنع ما قرأت وأكثر فقرة وغالبه للحرر

– الدراسة الثالثة بعنوان "المعارمة القصصية. مسر السوروث وأفق العائزيا" للدكتور محمد صابر عييد،

مختلفة في القيمة والجودة والتناول والتحليل والذمة إلخ

– الدراسة الأولى بعنوان "المسرد والوصف وبوبيطيا الرواية – النقد الروائي عند جابر عصفور"،

وهو طويل ومخوف، ومع ذلك فإن صاحبه يصدر حربة القاري من البداية، قلت لا أستطيع أن تجلوه فيما يذهب إليه، لأنه يلخص آراء جابر عصفور في كتاباته عن الرواية، ولذلك كتف هذه الدراسة أشعر أصبه، والمسلم بها جابر عصفور، وإذا كل لا بد من محاوره الكتب هلك، تستطيع أن يحدد عليه اتجاهه الشديد بهذا النقد، وقد تجلى ذلك في مسر أصبه لكشف "زمن الرواية"، واستمره نصيب عصفور للكشف، هذا في الصم الأول كلامه على مثله الرواية العربيه، وذهب مذهباً إلى عصفور ١٨٢٤ الذي نشر فيه الطهطاوي "تقليص الأبريز" وعلى ١٨٦٥ الذي نشر فيه المرائش غايه الحق، وإن أخرج هذين المصير في باب الرواية جعل كثير، وأما هه من الكتب العربيه المصه في حركة السور العربيه، ولا تنوهر هه صصيه الكفله الروايه، ثم نشر عصفور نقد غير موفقه من الطهطاوي إلى تعجب محفوظ مسرنا عرص من الحاصل بالجهود الروايه الكبيره التي وصلت هه بذلك، ثم إن عسوان الكاتب "زمن الرواية" استعاري وغير سطحي، فلفصله بين الأجر الأذنيه موقف غير أكاديمي، وهو كالمفصله بين السكورة والأثونة، ثم يوفه عصفور عند محفوظ وحائره بويل والبشار الروايات العربيه علمياً، لومر مع بعد ذلك على التطير من حلال السرديات العربيه وروا المسرد العربي، ولم ينس أهو هيف أن ينسب من كتب عصفور الأجر التي سأل هه هذا الجنس الإنسي، ولا سيما كتابه "مواجهه الإلهاب"، والمصيه أن هه العمل يصلح لأن يكرر حجة التي جابر عصفور ويلقي في ذكره، وأنموذ إلى شجيت والدراسة غير واره، فهو من الإحزاب وصفا المصيح، فلكتب لا ينفصل المكتوب، وإنما سلمه فترده، وعتراً من المصير أير هيف.

– الدراسة الثانية بعنوان "تحولات القراءة من النقد النصي إلى النقد الثقافي"،

وهي دراسة قصيرة جاده، ولم يروني شكاً في يوم من الأيام أن صاحبها قد نسي هه مصه، وبني تفقده على المصخر، وهو يعمل مصعب ولا يتبر العار من حوله، وجملته مكفة –اله، وأنا لا أخلف معه فيما يذهب إليه لأنه حصله لجهود معرجه متانيه، ولكنني أخلف معه في انتفاعه الشديد وراه الجديد في التطريف القعية، فهو من

فلكنته بطرح أسئلة واشكالات كثيرة يتوهم القاري بأنه إزاء جبل عظيم، فإذا استمر في القراءة أصيب بفكسر الأحلام وخيف الفراسة التي وصلت إلى نتيجة بحر بها الطالب المفسر في الثالث ثانوي، وهي أن الرواية جنت ديبى يتطور .. وأن الرواية الجديدة غير الرواية التقليدية، ثم إن حديث الكاتب عن خصوصية الخطاب الروائي العربي في طور التشكّل مكوّن، وهو حاضر في معظم الكتب التي ترسب الرواية، ولينت فمشكلته في هذا الجانب وحده، وإنما كانت الكتب تنقل من هذا ومن هناك من دور مناقشة أو تحليل، ونشر الأحكام القطعية ذات اليمين وذات الشمال، وكلّ القاري الذي يحاط به غير أو معرّ، ثم ذهب إلى أحد من تلك، فإذا شيخ الرواية العربية ضمن هذا الصواب، ثم تناولت خصوصية التشكّل المردي في الرواية الجديدة، وكانت تنقل من موضوع إلى آخر بسهولة بقائه، وليس حديثها عن توثيقه أو من أنشأه والتكيف المردي والخاص وباعلاسه سوى عطية على العجز عن استخدام المطول التي جعلتها ولم ينطبع بوطيق من جهة، والأسئلة والإشكالات الكبيرة التي طرحتها ثم فندتها في الطريق

### — الدراسة الحامسة "جماليات التملك والكيونة في الشعر السوري الحديث"

ينسب الكاتب دراسة على عمودين التملك والكيونة، ويصل إليها شواهد شعرية لتتألف مع ما يذهب إليه، وعلى الرغم من أن المصوح الذي يقدّمه للقاري هو حاد لا يتعلّق على عمودين ينتميان إلى علم النص والطبقة في الكتب يقع في مناقشات وعيوب كلّ بحر بسوّه بقائه، فكأنه البعد شيء والشعر شيء آخر، وإذا جرد الشاعر للبعد فطبع في ينسب إليه شاعر، ويهيم تلك صحيح، وعليه أيضاً ينسج ساعده النقدي، وإذا ما لم يعلّم الكتب هناك من حذر جينيت في نهاية دراسة الرغبة بعوله "أحدروا قصص المصنعة" والعنوان الغريب أو الوجهة الرئيسة إلى القاري، وهو في الأدب معر، ولكن الكتب يذهب إلى بقية أن خفاقة الأناسي في وصف الجليل ليدل على سبط الملك الجمالي أو مخاسي، ثم يذهب بعد ذلك إلى شوهد من هذا الغيب مما يجعل عنوان الدراسة في وي ومنه في وفي آخر، ثم إن الكتب يحلّط من الإحتاجة بين مصطلحي قشاعره والشعرية، وليت الأمر اقتصر على تلك، وإنما كان جل ما فعله أنه قام بشرح الأبواب شروحا سرّياً، وكذا طلاب في صف من صوف المرطه في كفا أو يسمونها ادائية، وبالجملة كلام كثير ور .. فليل

### — الدراسة السادسة "الفقوهات في أرض اللغة والشكل — في مقعدة محمد عمران الشعرية"

وهي بطريقه على مجموعته من قسم احتارها، فليدأ بمراده ففهم بعنوان "ورقة هلامية" من مجموعة بعنوان "مفهوم عنوان الاحتيال"، توقف عند العنوان، ليعرج على قراءه التشخيصية لمركزه في المجموعة كلّها، وهي عنوان الاحتيال، وقد شجع عنوان بالاعاني الشعبية امر فيه، ثم كرر تلكت على الرواي العليم ليصل إلى هذه السور - الحفي في المروث الشعبي، وسأول الحكواتي ويدخل شكل الرواه في نفسه "للغيب رماح" للفرد خير عيد الجواد، وانتقل كلامه إلى حولات الفصاء المردي والصله بين الواقعي والمحتول في هذه القصة، وانتقل بعد ذلك إلى مراده قصة "الواقعة" للفرد صلاح زكفة، فأجرى ظله في الطبقة السطحية المردي، ثم حرّكه في الطبقة الحامية، ليصل إلى الدنيا - حليم، وهو قصة "توب من ريش حصر محمد اسماعيل في طار سحر الحكاية والانتقال من واقعه الفصا إلى فنزبا الرويا، لينتهي عند قصة "لحقت داخل راسي" لمصعة الفصور مسمر الفصور العليزي والمجموعة أن الكاتب رغم بر اسمه بشواهد طوبه سيباً وراحه، وسار بها إلى حيث يشاء لينتج العتاز به فيها، وكنته ذلك يترك في معظم قراءه الموقف الأدبي لم يوروا هذه الفصور، والحمل في هذه الدراسة أنه احتار اسماء جديدة، ولم يذهب إلى الأسماء المعروفة التي ترسب عنزات المراك، ولكن الحكم على أي عمل في لا ينسب للمره أو لا يكتف عرّه من قبل، وهذا يأنه عن القطيعة الفصاعه بين أجزاء الوطن العربي ولا أسباب وجبه، وقد يصل إلى حد أن معظم طلابها في الدراسات العليا يجهلون ما يصر ما محلات ادبيه وعديه يجب أن تكون بين أيديهم، ومنها مثلاً مجلة "فصول"، وقد ينطج لك أحدهم مناجيا بأنه يدير هذه الوسائل الفصاعه عن طرق مختلفه، والرد عليه سهل، فلعزى في لذار العالم فاطمه لا يحد جيداً اصلياً للحصول على ما يريد، وإنما على الفصاعه أن يبحث عن قراتها ويصل بهم، فالعصر الذي حبش فيه عصر توصيل التملك إلى المأزول وحدها الفصاعه لا تصل ليريد عباً على عياء المتع العربي، ومن هنا تأتي أهمية هذه الدراسة لتذكروا بمجوعت وأعمال لا تعرف عنهم شيئاً

### — الدراسة الرابعة بعنوان "التشكيل المردي في الخطاب الروائي العربي بين النشأة وقنض"

وهي دراسة مقرة جداً وصقعه، وفراعتها مصنعية لوليك، ولم أجد مسوغاً واحداً لشروها سوى أن هذه السوريات أن تكون لأحد كتف قطر عز علينا مثلكه في هذا الحد

والصليفت والأخطاء اللغوية كما يفعل سواه من النقاد، وإنما هو مصنوع لنفسه مواسم الجمال، وحتى أن أقول له في النقد التحليلي في الشعر لم يهجوأ نهجه، فترسطو في "فن الشعر" قرر الجديد من الزاوية والعمل الفكر بحي من العمل الفني والشاعر من النظم، وكولودج حين كل يبحث عن بطرته الشكل المعسوي لم تغارو محبته صورة الشكل الإلهي، وهكذا، ومع ذلك فلكاتب سار بهنيل في قراءة الرواية المذكورة التي انتهى من عملها في تهل واحد كما يقول، وتزير شخصية نرك بطله هذه الرواية دراسة نصية مستعرضة بدءاً من عمده حميد القصب التي وقع عندها فرويد وصولاً إلى موت المؤلف وفق الأطر وحال التي سماها حدائيه وما بعد الحدائيه، ليس للفراء اعجله بساء هذه الشخصية الورقية، ولم يتسنى للكاتب هي رجائيه الطويلة العاشية والجميلة مما أن يعرج على الأدب الذين استهوأ حميد نرك، ومنهم الشيوخ والشباب، الذين كتبت ب توجيهه الأثني المعمله في بلادنا من مصاهيف وهذا خلافي، ولم يعصر ذلك على شيوخ الأدب، وإنما قد يطال شيوخ الذين، ومع ذلك ظل واحد منهم بعيداً عن مرسي، يترك التي طلب تلاعه وتعبه لعل وعسى وهو الشاب الذي قرر أن يسلك طريق المسيح، ومن هنا كل عليها أن يقص منه ومن العيشة عيشها، وبهذه في عطفه وبكثيره، والحقبة أن الكاتب استغل من علوم التحليل النفسي في أصاها النص من داخله، كيموله فرويد "يجب قتل الأب"، واستطاع فعلاً أن يحقق بعض الجديد في بعض المواضيع، ولكن الذين كل إلى جانب الكاتبة في كل ما ذهب فيه بصحة، أني، وهذا جميل، وأنا معه فيه وإن كنت أرى أن على الدارس أن يطال بعيداً عن موضوعه ليستطيع رويته بحرية وبصورة جلية هذه واحدة، والثانية أن هذا العمل طويل ومتنول وكان يمكن خصصه إلى نصف الحجم الورقي، ليخرج بصورة أفضل مما خرج عليه، والثالثة أن الكاتب صلب موضوعه صلباً وأصداً، فطط أنواع الطبع في قصصه وأصد، ومنه الحصص والظن والملاح والمز وما يحب وما لا يحب، وقال تفصلوا فهل يجوز أن يكون الدراسة في ثلاث وعشرين صفحة، وهي حالية من التعصيف والخواناف الداخلية وعسى بعد ذلك دراسة جادة؟

أذكر أنني قد قرأت ذات يوم هذا العمل، وتوصلت إلى نتيجة غير التي توصل إليها الناقد الكبير، وهذا أمر طبيعي، وعندي في الدراسة الإنسانية، ومنبج لك أنه سار هي اتجاه سار في آخر، فهو من مدرسة التحليل النفسي، وغاية البحث عن المصنوت عنه، وقد أبدع فعلاً في ذلك، ولكنني أقول كل ذلك لمصطلح علم النفس على حساب المعزاة الأدبية، فكثير من الأعمال أو الجباب التي تعتمد هذا المنهج تصل إلى شهرة عظيمة، ولا أقصد

محمد عمران شاعر كبير أحببناه وبسيناه مثلاً يفعل دائماً مع مدعياه، وقد جاء ككتب هذه الدراسة لينكر ما به يعد مرور سنوات وسنوات على رحيله، ولكن الكاتب وعنا يكرهين الأول أن يدرين في عمله هذا خصوصية بناء لأجمله الشعرية عند عمران، وعلاقتها بالمرز وتحولاته هنيا ولومياً وبصينهما، والثاني وعنا أن سار لنا بل هناك من سيكتب عن شعر هذا الشاعر في المستقبل، ولكنه لم يحدث هذا المستقبل، فسيه غير متطور، وبالعودة إلى عمله فاني حثت على الأمر الأول بكل قواي، فلم أجد سوى كلام إنشائي وشروح على النص وعزات بيهرية لا حسم النص فيها، أما خصوصية بناء الجمله الشعرية وعلاقتها بالمرز والتحولات فهو من الكاتب الكريم قد تطلى عليها أو أجهل لكاتبه أخرى أو النص فيها، وبما على ذلك فسيانظر المستقبل لمزاه هذه الخصوصيه من جهة وكتابات من سيكتب عن شعر هذا الشاعر قدي تاسيناه من جهة أخرى

### — الدراسة السابعة "تطعيمية الترجمة الصمعية - البصرية"

لا أعرف حقيقة إذا كاتب المختصرات والدروس التطعيمية التي تلقى على الطلاب يصلح أن تكون مواد للنشر في المجلات غير التطعيمية والجامعية، ولكنني أعرف — وأما شعور بالمجلات الاختصاصية — أن المجلات الأدبية تهتم بما هو جديد في مجال اللان، وتهتم المجلات العلمية الأخرى بما تحض به لمرعة التناول من جهة، ومحتلته فراه كل مجلة على حدة من جهة أخرى. إلخ، ولذلك في كل هذه الدراسة في مجلة أخرى، كل يكون مخصصه بالترجمة أو التربية على الأقل، فالمصل في الترجمة الصمعية البصرية وروجه الإسلام والتبليجة كما ذهب إلى ذلك الكاتب ليس من اختصاصات مجلته، فضلاً عن أنها محاضرات على طلاب صمعية، ومن هنا جاء هذا العمل غريباً غريبين، فهو مختلف عن الأعمال التي صمها ملف "المراسل وبعوث" وهو غريب عن الأعمال التي اعتنا أن نراها في المجلات الأدبية، ومنها مجلة "الموقف الأدبي"

### — الدراسة الثامنة "جماليات المرز الضاري : هيواء بيطار في (امراة من طابقيين)"

دراسة في رواية "امراة من طابقيين" صمها ناقد وطبيب نفسي كما جاء في هاشم الصمعة الأولى، وعندي أن غول طبيب نفسي وناقد، فقدم الأول على الثاني، والكاتب مد الذابة برهن أن يكون باحثاً عن مواطن القبح

الشعري أن يكون شاعره مطعماً بأرغاف الشعر ومن  
والعظم والنلاعه وقلعه أولاً، ولتلك أعتبر من السيد  
الكاتب، هنا يحالفه فيما ذهب إليه من أسهل للغة  
العربية، هنا تر بيت علي بن الكاتب يجب عليه أن  
يكون عارفاً بنمط اللغة - أي لغة - هيل الكتابة  
أما ما وصل إليه هنا أرفع بعضي أحسن أماله ولا أرى،  
ولكني لا تنظر إلى ما كتبه طويلاً، لأنني سطمت قبل  
أن أعلم النقد والنزاهة من فلم عظيماتي جيسي  
حصريه هي أول صباي عيلوه خلاصه لهذا الفلم  
الذي ما زالت أحداثه علقه حتى يوم الناس هذا علي  
الرغم من مرور السنين ونحن نحتاج إليها في هذا  
المعالم، وهي أن الرجال لا يظهرون في وجوه  
الأهيفت، والتمعة عند الكاتب الكريم وأعراسي  
أقرأ

هذا العمل فعلاً، وإنما أقصد أصلاً لتجيب محفوظ  
ويوسف زيدان وفلان وفلان، ولكيها خليات  
مبينة على الرمال أحياناً، وما انتي تلميد كسول  
لمعلم كل يبحث عن جماليات العمارة المبينة على  
الصحور أذكر أنه قال ذات يوم "الخواتيم في  
المقدمات"، وأذكر أيضاً أن تلميذه راسين قد قال  
قولي بمنفذ المسير "انتهيت من كتابة القصيدة  
(يقصد المسرحية الشعرية) ولم يبق لي سوى  
العظم"، وأذكر أيضاً أن لمعلم الأول قال "علي  
الشاعر أن يكون صاحب حكايات (عسارت) هيل  
أن يكون شاعراً، ولكن بعض الجاهلين ظنوا أنه  
يزيد العمارة بأي وسيلة شعرية، فلم يفهموا  
المقصد البعيد من الجزء الثاني من القول، وهو  
أنه لا يجوز ولا يصح أن يكون الإسهل مهتماً  
من دون علم بفوائد الهندسة، فمن يهدف العمل

# قرأت الماضي (من الموقف الأدبي) القصاصد

د. سام عويم

مما بلغت النظر أن عنوانات القصاصد جميعاً طويلة نسبياً، حيث لا يشر على عنوان مفرد.. ما يشر إلى الرغبة في طول القصاصد.. كما بدأ واصفاً في بعضها..

— أول هذه القصاصد ص ١٠١ "صوتها وأصلي  
الصلبي"

لـ "أبراهيم عباس بنفس"

قصيدة شقاقة، تقوم على حوار دائم بين عاشقين.. كمن لقاء ثم فراق قاهر واسي المنع لواء القصيدة وشغافيتها. وجمال لغتها وأنيب بيتها. تتوغل القصيدة لغة شعرية عذبة، لغة يوح من كلا المتحاورين، لغة تقوم على تشكيل المشهد أكثر من تشكيل الصور، حتى تصبح القصيدة مجموعة من المشاهد النابضة القدرة على رسم صورة كلية، وليس مجرد صور جزئية تتكرر فيها المشاهد للذين آثار الفراق، فتصمهم في بناء المعنى الكلي الذي يبرز بالأمم قرهيف.

لا ترى جنيت عليك/ حين رايت وجهك كوكبا/ ويباض روحك باسمينا/ ورايت آلاف الكواكب/ كالملايك حول عرشك مساجدين/ الحمد للرمز المتنوع بقرصان المرز/ شكراً للمديرة / انه لم تطعم فنيران جنتنا/ لمرسان القيلة أنهم لم يقتلونا/ ص ١٠٢

وهو تلصص يقوم على تقنية الانصاف بحيث لا يبدو تلصص الإملي معماً على التلصص الجدي على

بحسب القسم الثاني من القصيدة يتلصص جميله قرأه وشعره / وأنا التي هزت اليك جذع بعلمها الر باح / وبأي الإاء ارحب بعد وجهك أو اكتب / وأعط وردة النعم العيلة فيه بالامال أو برصاً يحبك لا يشاعلها السؤال/

وما محي هذه الاختر فقلت القوية التي لا  
تصوب إلى النسر أي شيء فنقول لوسبته المعنى  
شلبية اللون وحر فيها أجوها /

لماذا (أجوها)؟ والظلم العلوي يقتصر أن  
تكون المفردة "أجوها" فهي جبر مرفوع فلم  
تصنعه\* وحسب التصيب يكون بقية واحدة وليس  
بالتصيب الذي تذلل عليه ألف التصيب والمفردة  
منوعة من الصرف ويعول / تحضى بعتة حرحة حرب  
مستاتي / ما الذي فتح مفردة "حرحة" وحققا الجرب  
ومثلها / ألوعد آخر قال قلمدا الإطلاق، والبص  
لوس موروياء حتى يكون ثمة ضروره ثم ما هذا  
المشد الثقفي غير الموظف / أخرج من أبه ألف  
ليلة / أعر بها - بوحيا - سوزميا - كمتانيا - موانيا -  
فرعويا - فوقزيا / برسوس / ما عاد له وجه جسد /  
وكل للكثيرة توريد أثبات معرفتها بكتاريخ  
وحاصه من حلال نسمة / موانيا / ما هذا\* ما هكذا  
الشعر .. هو من يصعب أن ينشئ للشعر

قصيدة "من عبقين الحمام القليل"؟ "لـ بديع  
صغير صر ١١٠ المقطوعة لشعر بصبي ويهرب  
مثل رمل بين أصابع مبهجة يقوم النص على  
مجموعة من المشاهد تنبئ صياح الفئاب، يأتي كل  
مشهد منمما للوجه على الرغم من انفصال كل  
مشهد وباحصع المشاب تتشكل تلك الصورة  
المتكاملة التي تنبئ صياح المعمر النص من سط  
قصيدة النثر، التي تعتمد لغة موجبة وصورة متلاحقة  
بحاول كاتب النص أن يجعل من مفردة "فكر" إيقاعا  
يصعب إلى النص شيئا من الموسيقي

وقد بحق لما أن سجال عن دلالة تركيب "سبف  
العالم" كما جاءت في السباق أفكر كيف تعني سبف  
السماء الواطئة بل أن سهار كسبف العالم "بافركيب  
"سبف العالم" قد يعيد إلى الصين التي تفتت بس  
"سبف العالم"

ولذا كتبت العبارة تعني مجازا السموات  
والجود قلمجاء غير موقوف، بحيث لم يستطيع أن  
يوجي إلا من بعيد يشبه من الذكريه المظلمة،  
يشكل عالم جديد من حيث التشكيل، واللغة التي  
استطاع أن يجاز إلى عرو الشعر

— قصيدة "علي مريز الورد" لـ "معشوق  
حجرة ص ١١٢"

نوع القصيدة بين العشق وعشق الشعر  
وتستخدم اللغة لتجمد عبرها عشق القصيدة والكثيرة  
والحرف الذي يحلوه ويحلقه، ويجنيه ليستر صبه  
/ هب لي من صمكتك من حسن موانك / من شرقك  
الوسطى قسما

تقوم القصيدة على تفعيلة "فعلن" وجواراتها،  
مما اكتسب المقطوعه إيقاعا سريعا ورأصا، نجند

طريقة التضمين، بل يشكل وحدة متفرقة تعني  
النص وتريده جمالا

تقوم القصيدة على تعمله "متاعل" و  
جواراتها (متاعل - متاعل) ولكنها وقفت  
بكسر لا يصير القصيدة حرب هاتيا لملح  
الأرض بعمل روحها العلوي / والذهب / حيث  
تخرج التفعيلة عن متاعل وجواراتها وللحق،  
إن القصيدة من القصائد الطمعة بلوجنا  
والطامحة بالشعر بيا

— القصيدة الثانية "اتكس بالماء وزرقته" لـ  
"رجاء بن خليفة" من تونس

قصيدة نثر تتوسل له العشق، للأرض  
والعبيبة، تتحقق شعر بها من حلال اللغة التي  
يعتمد الإربح، بالإصافه إلى له المعرف التي  
تقوم على التثنيات الصبغة لها أن تنسج حتى  
يمس مندي / ولي أن أصيق أصيق / حتى  
أعلق مجراها /

القصيدة لا تخرج عما شاع في قصيدة النثر  
العربية، ولم يعدم آخرها من نوع ما ولكنها  
تنسج إلى قصيدة النثر عبر لغتها وشكيلاتها  
بجذارة

— القصيدة الثالثة "حارج الزمان حارج  
المكان" لـ بريهان فقي

يسو من بريهان فقي اهرب إلى الحاضرة،  
أكثر من انشاق للشعر ولا يصيره ذلك وهذا  
الحكم من حسن الطر، طين له ما يذل على  
تكن كتابة النص، من أدوات الشعر، حتى  
البيضة منها فالنص يعنى باستمر أصاف لعوبه  
أولا، ونفاهه من النوع "الندويشي" نقبا ما  
هكذا يكون تشكيل الشعر، لكن أداته الأولى  
"اللغة" لا يمكن استعمالها بجذارة، وحارج  
الحقول الدلالية للمعرب، وحارج إطار الأرياح  
التي فقه مفردات تم استعمالها بعشوية ولا  
دلالة، ما محي "المعز" وصيغه بل على اسم  
الاله "يفعل" وما هي (فريل هازل)؟  
و (الميهاد)؟ وقد راجعها في المعجم، فوجسها  
تعني المشي المبصر - وعندنا ما علاها -  
(لغة حذ الميهاد)؟ من ١٠٧ ولماذا الثورات  
مؤتفكات أليس ثمة مفردة توب عن هذه الصبغة  
التي تحاول من حلالها وإمتلأها أن صمعر من  
استمر أصلا ضرورة لـ\* وما هذا الصفر  
الأصبي والصوء الأعشى؟ واليوم يك لا بقلية\*  
من ١٠٧

أغراباً حتى في حلة الوفاء يجب أن يصنع ألف  
النسب / وهي ص ١٢٠ / ترشح عطرأ بك وأريج  
بحور / والصحيح عطرأ ياكراً / فالمعروض ثبت  
بإله في حلة الحب

الأب هذا لا يصير القصيدة ويمكن تلاجه، لأن  
القصيدة من الطرز الجيدة فيها، وبشكلها، ولغة  
شعرية، وفكر وحكم يصعب ما قاله الشاعر الكبير  
مظهر الثواب في وثيقته

— قصيدة "مرحباً مرحباً" —  
الحجري "له" "هزوق الحميد"

مجموعه من المصطلحات التي تحدثت عن الذات  
وعن الوطن، ويعبر بها بأسلوب طيب، إلا أنه لا  
يشكل نوعاً من الاتساق يسمع بجمعها ولا بشكل  
أجزاءها من أي نوع. توبلت مصطلح القصيدة  
القصيدة. وبعد قصيدة الشعر وجاءت لغتها عادية  
وصح فيها تأثير الترجمة على الأخص "الم"  
و"مباحات" بحيث يترك المتلقي - وبأن لم يعرف  
حقيقه الكتب من حيث كونه مترجماً - أثر الترجمة  
بشكل واضح / أفراي في دهانك الصغر بل ربما -  
الصاد أو لغة فيباختبر كدهب - الشعر - أعده -  
المدى - المومياة /

السؤال ماذا أصابت / أ لغة الباحثين / إلى النص  
وبماذا أوجعت؟ يشير المتلقي بين هذه المصطلحات  
بحورها الرويا والساحج الداخلي، هدف بيت وكلمها  
وصفت رسماً عالياً - وبطاقة بالغة، مما جعل ناجح  
شعرينها بخت كثيراً

— قصيدة "والشاعر الجوال عدى من هنا" —  
"فؤاد نجمة" ص ١٢٤

هي قصيدة في الحديث إلى براءه الطبيعة وعروية  
البرية، وجمال الأرض توبلت لغة عادية، إلا  
لمحات منها تهميل الموصاف بالصفة، بلغة الطير  
اشتات السراب وبأوي /

الموسيقى غنية إلا أنها تترادح بين البحر  
الصيد وبحر الرمل وهذا الخلط متبرع في الشعر  
الحديث، إلا أن الموسيقى الكائنه هي القصيدة اقتصب  
هذا النوع، فالمصطلح الأول منها على سبيل المثال

فعلاتن فاعلن / فاعلاتن فاعلاتن / فاعلاتن  
فعلاتن فاعلن / والهمو المنيد على (فاعلاتن فاعلن  
فاعلاتن / تعيدنا القصيدة إلى قصائد النعيلة في  
حديثها مع السيف والنازك الملائكة

— قصيدة "في أول السوق القديمة" —  
له "محمود  
نقشو" ص ١٢٦

قصيدة تحمل ساجج العاطفة، وتؤمن بين  
ذكرى الطموه والبراءة وعصف الحب في زمن  
يزي. عبر غنائية شفهية

قصيدة تقوم على سرد يستفيد من أهل من الحياة،  
عبر وصف بريجة يختلط فيها لحاض الشخصيات،

في قصر السطر الشعري، مما أعلى النص  
مروعة ورشقة وصفت معه القصيدة إلى الإنفل  
— قصيدة "فصل في: غالباً .. واحتيا ..  
ودائماً .. ولانز .." —  
لرعد فصل ص ١١٥

قصيدة نشر تمتلك سمات اللغة الحديثة  
بجذارة هبة واصحة فقد استطاع الشاعر أن  
يحطم علاقات اللغة بحرقة، واصحة ليصل إلى  
تصور جميل فيه أجاده واصحة للغة المومياة  
وليفير عن روية التي تقوم على البعينة نزه  
وعلى الزبد نزه حري

بلغت النظر في النص بعض التركيب التي  
تمتلك طراجه لغوي من مثل كبراً ما أريج  
الشم عن وجه المدهة / غالباً ما أريج الشمس وهي  
تشت شملتي / تدراً ما أريج مهي أن تكون جرحاً  
ومحرفاً مثل عبدة في يوم /

بالرغم من اعتماد الشاعر التعريف الهبة  
المالوفة في لغة الشعر، من شبيه بلع واستعارات  
مكتوعة، إلا أنه استطاع أن يهتف لغة طريحة  
شكر ما لعه محمد الماعزوط وخيله

— قصيدة "ماتية الليل البهيماء" / طالب هملث  
قصيدة يصلح صلاة للضيق، لغتلي الحياة  
والأرض وكل شيء جميل وطاهر وبطيف،  
تومل الشعر بعينه السدرك / فطر / مع  
جوازاتها مع لغة عليه نعمد الإرباحات  
الأسرة اصافة إلى فخره على تشكيل المشاهد  
الملاحقة التي بأحد المتلقي من سده بلطف  
للوصول إلى الإحاة الذي يريده الشاعر

تمتلي القصيدة بلغة طريحة امزده / أي صباه  
صباح ينمطر من نهد صباه عنده / طلي شلال  
عدانك السور / على صبر العائق كي ينحب  
برجسه المصنأ / تلج على الشاعر مفردة (السرك)  
بتجلياتها هبتها في ثاب القصيدة في البدء والوسط  
والخاتمة / أصبح السرك / عوب البدء سكرى /  
ويسكر بالموسيقى عد صفاء الماء / فتر حائل  
بسكر ابصر منه مروي سكرتك / فوصيحا  
سكر / العمل السكران /

وهذا ما يؤثر إلى حضور الفعل وتبعته في  
دوت الشاعر بدت القصيدة ابتاعه أقصه يعص  
بالموسيقى، وهذا دلالة على كفاه الحياة النفسية  
التي كتب فيها الشاعر القصيدة، وهذا ما منحها  
هذا القيص من النعم، بحيث يشير المتلقي أنه يعبر  
مع كل سطر شعري وهذا أصلاح القصيدة  
وهبتها

عثر النص نوعياً في موضوعه، لا يستطيع  
إعتنيها إلى الطباغة ص ١١٦ / كمد زمان وأنا  
استفيل أغراباً وأودع أغراباً / والصحيح

قد تلامح في هذه القصيدة بعضاً من سلاسل  
شعر عبد القادر الجصني بشكل حفي  
اجبراً إلى إلقاء الضوء بهذه العجالة، على  
مجموعه القصائد - المنشورة في هذا العدد ٤٧٨، قد  
لا يصعب الدال عليه، ولا القصيدة التي قد لا تفهمها  
جعلها هذه المباحة السريعة، وبعض القصائد تترقى  
إلى مستوى قصي رفيع يتطلب وقراً أطول  
ومسجلاً أوسع..

بالعام، عتبر القصيدة وكأنها تخرج ما هو دقيق،  
بعينه غير مشاهد بأحد المتلقي معها بلغة جميلة  
سليمة، هنية/ وما يصير المرء لو صلب منزله  
فليلاً فالمنازل طبعها طبع الأحياء، حينما للريح  
بعض الكلام/ طبعاً الصحيح المرء  
تتوصل القصيدة النفعيلة، ولكن الشاعر يجلب  
ببر/ مستعمل ومنفعلن - هـ علاتي/ ولا يصير ذلك  
القصيدة فقد استطاع الشاعر أن يجمع من هذه  
الفعليات ناعماً مومضاً اسراً



# ورشة عمل حول اللغة العربية والنزعات الانفصالية في الوطن العربي

صحي سعيد \*

انطلقت القيادة القومية لحرب البعث العربي الاشتراكي - هيئة الأبحاث القومية، صباح يوم الأحد ٢٠١١/٢/٦ ورشة عمل بعنوان: «اللغة العربية والذرات الانفصالية في الوطن العربي بمشاركة نخبة من الاساتذة والخبراء في اللغة العربية، الذين قدموا مداخلات مهمة أغنت الحوار.

أدار الورشة د. علي عطلة عرسان، رئيس مجموعة أبحاث الفكر القومي في هيئة الفكر القومي في هيئة الأبحاث القومية، الذي أكد تعرض اللغة العربية في هذه الظروف، إلى حملة غير مصبوبة، يسهم فيها بعض أبناء الوطن العربي بصورة ملحوظة، سواء أكانت مدروسة وموسس لها أم عفوية، أم في إطار الانسياق الذي لا يدرس كما ينبغي ولا يتم التعرف على من وراءه، وما هي أهدافه البعيدة.

حدثت الندوة مهمة هذه الورشة لإهتاف إلى التفاعل بوجهات الخبراء في سبيل إعداد دراسة علمية عن اللغة العربية والذرات الانفصالية، مع الإشارة إلى حواش اللغة العربية خلال التاريخ، ودور الإسلام في نشر اللغة العربية وتنشيطها، وكذلك لتسوية في اللغة العربية هي أحد أهم الحوامل الأيديولوجية للمشروع القومي، حيث حفظ رسالة داعية تمثلت في تأكيد السلام الثقافي والوفاق بين أبناء الأمة العربية، كما قلبت بدور موارد ذلك في إيمانها في

كما أشار إلى الدعوات الموجهة للكتابة بالحرف اللاتيني والتخلي عن العربية الفصحى، إضافة إلى الهجمات المشوَّعة على اللهجة العربية وأهلها والذرات التي تريد أن يعطي لعاب على العربية، وتقدم لهجات قطرية تتعامل مع مع لهجات قطرية أخرى. وفي ورقة العمل الرئيسية،



إن عصفور بقوله الوزارة "تسبب لنا الشعور  
بجميعنا به" في قوله الانضمام وزيراً في حكومة  
الاحتلاف الأخيرة لنظم يهاوى بإعادة الشعب  
المصري، يكون قد راح على أنفاس الوحش  
الأخيرة، وبأخ روحه للشيطان، وبلا طلق



### أدباء مصرية يشيئون بالثورة المصرية

عبر عدد من الأدباء والمثقفين السوريين عن  
اهتمامهم بالثورة المصرية التي حطت حلال  
استوعب ما لم يحدها في المعارضة المصرية حلال  
ثلاثين عاماً وأملوا في نجاح الثورة في دفع مصر  
مما أسماه الحصار الأميري/الصهيوني إلى الحصار  
العربي، محذرين مما أسماه محاولات النظام  
الانتعاف على مطالب المحتجين عبر المماطلة  
بإرجل ولطأة أم الحور. وقال زبير أحمد الكاتب  
العرب في سورية الدكتور حسين جمعة الجريزيت  
((إن المصريين بقصور تروياً لثامه في مواجهة  
الضاد والطغاة، كما فعلوا من قبل تروياً في مقاومة  
التطبيع، رغم مرور ثلاثة عقود من الصعوبات لتتوزع  
السلام مع إسرائيل)) وأعرب عن أمله في أن يتمكن  
الشعب المصري باعادة بلده إلى موقعه كرائد  
للثورة في مواجهة كل من حاك مصر والامة  
العربية والإسلامية، أما الكاتب علي عظمة عرمان  
هوى أن ما حقه المنظارون على مدى الأسابيع  
الماضية بشكل اجزأت كبرى، خصوصاً بجهة  
وقب التوريث واليهنث هي تمديد الديمقراطية ومهاجمة  
بعض الفلاسفة الكبار. وقال الدكتور عرمان  
للجريدة نت إلى أن تلك الحركة الاحتجاجية المباركة  
تتمكّن على العرب جميعاً، محذراً من محاولات  
النظام المروعة من أجل حرط عقد الشيف والرهان  
على الوقت لتقود همة المنظرين وركز عدد من  
المثقفين السوريين على الحاصلات المشرفة للثورة  
المصرية. وقالت الكاتبة إيمان المسعد إن منظر  
ميدان التحرير اعتُصم المنهد الحصري العربي بعد  
غيوبه طويلاً صعب الفهم والتأويل بالمعنى  
وأوصفت في حديث للجريدة نت- أن الشيف أعاد  
دورة الحياة للشراع مع كل كبسة على "الكبيرد"  
ورسالة دخلوها هماً بينهم وأصافت أن الثورة  
أعادت الثورة والتفكير للبلاد المصرية والعربية  
عوضاً، مصيصة من الصراع على الأرض سبق  
التطير والحطاف المحطة لتحل محله خطاباً حصارياً  
عسرياً فيه المقام بانه و بشور دلف المبرر بنت  
تجيب قصور التي في الشيف المصري أربك النظام  
الذي عثر على ثقافته "الطليجية" والعاصية وقال إن  
أحد من هيم الحكومة لم يستطع التفكير في الدافع  
الوطني للثورة وعدم ارتباطها بأي شكل من الأشكال

في ظل حكم النظام الحالي للزبين مبارك اسطر  
لتخريب استقلاله وكل عدد من المثقفين المصريين  
هروا تنظيم وفعلة احتجاجية أمام المجلس الأعلى  
لثقافة استسكر الموقف عصفور الذي وصفا  
بقوله للثورة بأنه سقوط متف مصرى وكل  
مثقف مصريون وعرب قد انادوا بقول عصفور  
تولي وزارة الثقافة في ظلم فلما أنه غير شرعي  
ويترج تحت صرياب المصريين الثاقين" الذين  
أقل منهم أكثر من ٢٠٠٠ مصنفه إلى جرح الإلاف  
سد بجر الاحتلاف قبل يوم ٢٥ يناير/كانون  
الثاني هفي يوم إعلان التشكيل الوزاري الجديد  
٣١ يناير/كانون الثاني الماضي، أصدر مذهب  
مصريون في المخرج بقاءاً دائماً هبة "المذهب  
المصري لعصفور بقوله تولي حبيبه وزارة الثقافة  
في نظام لحظه الشعب بكل أطرافه، فيما يزعم  
هذا النظام الحالي عن السلطة ويستمتع كل وسائل  
الترويج الفرة للشيف" وقد عبر عدد من  
المثقفين العرب لحظه تولي عصفور حبيبه الثقافة،  
وأجمع غالبيتهم الضمني على موقف الإذية هفي  
اتصال مع الرواينة المصرية ميرال تطهري  
اسداده الأدب بالولايات المتحدة، تحدث ببنده  
حادثة غيبية عن الوضع بشكل عام وعن خطوه  
عصفور بشكل خاص، وقال في ثوره شيف  
مصر أسقط كل الأضعة هفي لفرر الضيفه  
والثقافة هفي دعوة صريبه لها بياض صاحبه  
هيسوكين هينوتس" كل المثقفين المصريين  
والعرب "أن يعلقوا معي (إننا) نريانا من حطاب  
السم والفساد حقيب الوزراء التي برباب إزاده  
الشعب" من جهة أخرى وزير الثقافة السوري  
السابق رياض نصفي أها اسعرا الشيف لما قام  
به عصفور من حلال "مساندة نظام أهل للصعوط  
طرده للشعب" وأرب اغا "أعجب كيف يصف  
مبارك ودماء شيف مصر ما زال يعرف أروجو  
من جدران بسيفيل قبل أن يعقله الشعب" أما  
عصه فالثورة كلها تكب غور شرعه بعد  
الاستغناء الضم الذي يهز في الشراع المصري  
الشعب يزيد بغير النظام والمثقف لا يخلو إلا  
إلى شعثه" أما حبيبه اسم الرواينة المصرية  
رضوى عاشور ما كلف لخصي وسط اقتناعها  
بأن هناك "ما هو مهم من جابر عصفور وإعلامه  
الصغيرة، وهم الملايين من المصريين الذين  
بظهور وزير هوي أصواتهم لإسقاط النظام الذي  
أهرهم وأهزهم ولهم بضعه وسيله وسيفاقه  
الدالية والحارجية" وسأطت صاحبه "ثلاثيه  
عريضة" بضمه "كيف بخل متف حاد سهما  
كانت توجهته الدينامية أن يدفع هذا المجرم  
(حسني مبارك)؟ كيف يخل أن يقف ضد شعبه  
الثورة هذا الضيف؟ هذه سيطرة لا تخفر كب  
أتمنى ألا يقع فيها جابر عصفور" اب الرواينة  
والشاعر الأردني الواس فرحوخ فقال في مقالة له

### خبي قصائدك القديمة كلها

ولتبت لمصر اليوم شعراً مثله

لا صمت بعد اليوم بفرض خوفاً

فلتبت سلاماً نيل مصر وأهلها

عنوك اجعل طفلتين تقرران

بأن هذا الخوف ماضٍ وانتهى

كانت تداعينا الشوارع بالثورة

والصقيع ولم تقصر وقتها

كنا نذقي بعضنا قس بعضنا

ونراك تبهكسين ننسى برف

وإذا غضبت كشفت عن وجهها

وحواننا بأبي يذئس وجهه

لا تتركهم يخبروك بأنني

متصد خان الأمانة أوسها

لا تتركهم يخبروك بسأنتي

اصبحت شيئاً ناقها وموجه

فأنا ابن بطنك وابن بطنك من

٤

ومن أقال ومن أقر ومن لها

صممت قلوب الخائفين بجبتهم

وجمع من عشوقك قالت قولها

هكذا طبق هشام مبراً عن مشهد حصره  
بعضه، ووقعه شعراً عدة منذ بدأت الثورة الشعبية،  
هذا الشعر دونهاً وشداً للهمم وسلاحاً آخر في وجه  
الظلم طلع كلمات الشعر تصيغ للجمهور نداءً،  
واسرّج بها دموع الحاضرين لآلة أخرى، وقالوا  
أيضاً كلمتهم عندما منحوه أعلى نغمة من نصوب  
الجمهور ويصحب أصعاء لجنة التحكيم، فقد كان  
مطلع قصيدة الجح هو أفضل ما جاء فيها، هذا البند  
وعصر لجنة التحكيم صلاح فضل بن الصديق الثوري  
هو الذي سلى تلك الكلمات، رغم أن "قصائد ودفتر"  
الشاعر القديمة لم تكن خطو أبداً من الثورة"  
ووصف فضل الشاعر الشاب بأنه "مظهر مثلاً جيداً  
للشعب الثائر"، مؤكداً في الوقت ذاته أن المشهد الرائع

بأي أجندة دخيله عليها وزاد في وجه الثورة ليس  
منها ولا يوهي بوجود الخوف، وهذا عامل بالغ  
الأهمية في الطريق نحو الاستمرار في اتحاد  
التعبير الشامل بشكر أن تعطي وسائل الإعلام  
الصورة للحديث المصري لا تطرب نرجسياً دعماً  
لتطور الحدث الميداني، وهما يركزان الخطبة في  
بداي الأمر على نقل الحدث، بشرط الصحف  
خصوصاً تعريضاً ومعالجاً في عنقه التدخل  
الأميركي ونشير إلى الطوق الإسرائيلي من  
تطورات المظاهرات المصرية وكل المتحورين  
المسيحيين عبراً في سبيل لهم هل أسبوع عن  
بأيدهم المطلق للثورة في مصر وتونس من  
"أجل الحرية والعدالة الاجتماعية"، ووصفوا  
الثورة المصرية بأنها ثورة الشعب ضد الاستبداد  
والبيروقراطية وادّعى "موجه بعض المنعطف الذين  
ارتدوا في حصار الطغاة واستبدادهم



\*\*\*

### والشعر يدخل المعركة

استرجعت الكلمات بالدموع والهنات  
والشديد الوطني، عندما حصر الشاعر المصري  
هشام الجح في الحلقه الأحيه للمرحلة الثانية من  
مصالحة أمير الشعراء بالقو طبعي، بما كان  
الصور الأكثر تأثيراً هو الثورة الشعبية التي  
دخلت أسبوعها الثالث في مصر وعقب الجح عن  
الحلقه السابقة بسبب ما تعيشه مصر من أحداث،  
هجا في الحلقه الأحيه، وبدا حديثه بإعطاء نغمة  
من الديمقراطية المخصصة لكل شاعر، للوهلة  
جداً على أرواح "تمهاده الحرية في مصر"  
واستحضر مشهداً لميدان التحرير، فقال

خبي قصائدك القديمة كلها

مزي نفاترك القديمة كلها







وفي كل معاها أو هناك، إلا أنه في سره كل  
يتبعي كما المتبعي، ما يُعطي جُلَّ لى نسبي.

ليس عمر أميرالاي التسجلي الأثير في سوريا،  
أته فاز من التسمية التسمية العربية الحديثة، أنه ولدت  
من أولئك التسميات المتبعين، الذين ساهموا في  
صنع تلك التسمية التسمية الشعرية في العلم،  
والتي كانت «التسمية الصغرى»، التي توصله إلى بهر  
الحياة الصغرى، ليصبح هجسه كشف يوم الواقع،  
علاً عنهم في تمييزه أنه كما يقول المتنبي: لو كنت  
بحراً لم يكن لك ساحل، أو كنت عبثاً صق عتك  
الروح. جزبي معي في الحياة وفي العمل، نجربة  
عجبه وهر به، فمن البداية شركتي في «الحياة اليومية»  
هي ره به سوريا، وهو العبد «الأسطورة»، الذي بعد  
تعبه حول في سائر التسمية التسمية العربية  
الواقعية الشعرية، والذي رجع القوي غر سباح  
غير معهود المهرجانات الدولية، ومن ثم شارك في  
أعلام أخرى منها «عن ثورة» و«فتح المسر»  
أصغى في علي طوليل مع في السدي التسميات  
في دمشق وفي مشاركتي مع، مثل عجز من  
التسميات، في مشاركتي «التسمية البديلة» التي  
لا يعرف أحد حتى الآن، في عمر أميرالاي هو الذي  
دور بقية السري، الذي لم ينشر، كونه، إلا بين  
صعوب كلة من رفاق المعركة ولا أنسى عملي مع،  
لأكثر من سنة ونصف، في توريته الوثائق والوثيقة  
في «المعهد العربي للعلوم» في علم، التي أنمرت  
كثيره بوعيه مبره في ماويل كثر سباني  
تسجلي عربي من نوع جديد، ولي أنسى دمه البارز  
لي في تحقيق فيلم «مجنون بالأمم» عن صديق  
صهه مسعد الله ونسوي، الذي حقق معه فيلم  
«الأسطورة» من هو هذا الأمير الذي لديه رملته،  
من نور أن يشجعهم هو على حبه من هو هذا الأمير  
الذي كرهه بعض أحد، من غير رملته، وروج  
لكرامته علناً من هو هذا الأمير، الذي كثر بفاحصاً  
في القلب بشجاعة في عمل ما لا يمكن أن يعمل  
وهي تشر ما لا يمكن أن ينشر، أنه الكبير كما كثر  
المتنبي يصف أمثله أنه كذب القوم كبراً، تعبت  
في مرادها الإحسان، هل استطعت حياً في كبر  
جديري بحب هذا الأمير الذي برجل قبل، وأنه،  
تلكاً لنا حصصاً، لا بد من أحد غيره من عظمته، أه  
يا عمر لماذا حدثنا هكذا وصفاً بلداً، وبعض  
لوراك أوبا عمر لماذا لم يبق لنا بهج، في هذا  
الوطن، سوى أن نعلم منك، علماً يكون روائاً  
ملعونين! يوسف عبد لكي. لم تتركنا إله الصوت  
ما أبتك بحلف أعزاً وصفاً بلداً، وبعض  
بكل صفقه، كثر شياً لم يكن الآن ونحن نرى كيف  
يخرج شعب تونس ومصر العرب من عصر الطفلة  
ويخرج المهنة هذه اللحظة المجيدة ينظر في جيب وكل  
الأجيال من أربعين عاماً سبعت رؤوساً، وأبنت  
ظهورنا، وتحت عظمنا ونحن ننظرها استكثرت

على قمة الدور ولتفتح وهذا ما يعرنا إلى لغة  
شديد الشخصية التي تختل معارها بلغة شاعر  
آخر، لغة سمحت لها لمس ماضي عصراً وفي  
الوقت ذاته بالحدود مما يوم يفتش لفتح  
قصديها حصراً مسجداً لغة عجز مر حقه، بل  
كثيرة وفاعلة، تقول الجوهري بسرعة فاعلة وثرياً  
من يسمي خلف شعر يسهل تصنيقه لغة مكثت  
الشاعر من خلق صهه حربه لها ولها، ما وراء  
العابف التي يعتز بفاحصها والصوب الذي يحوم  
بمكر قصه قصه سبيل كمنام جلية وصح  
الإيمان أمام حلقه وبعد الشعر إلى حصن الشعر.  
بقى ميرزا أخرى مسح ككلمات شديد أهميتها  
وأهميتها الوهية، في علم محلول ومصح على  
بائه، ونقد ذلك الإشاع الرهي غير شوق  
وعرب السدي مستشعر سن الأسطورة وبكسر  
مواكبة الشاعرة بدقة فاعلة الشعرية المعاصرة  
ورئيس القصيدة العربية في قتل فاعليها  
للمرسة، كما يمكن هويك المعية التي حثتها  
على النحو الآتي «أنا متفقد أنا لا أحد أنا من  
هنا أنا من هنا»، أو على نحو الآتي «الشرق  
والغرب يتكاملان، أنا لا أشعر بقطعة أو بتمزق،  
بل بعالم أكثر فاعلة التقدم وأبلا حدود. الحواجز  
بين البشر مزيعة والأرض مشتركة

\*\*\*

### الحركة الفنية في سورية تودع المخرج السينمائي عمر أميرالاي



على «تار الحنين»  
والدموع والأسى، كتب  
فيس الزبيدي في جريدة  
المعبر، يدمي قلب الفن  
السينمائي العربي  
(«صعب الحزن شرف  
بالدمع حتى كثر يشرى  
بي. أن يرحل النبيل عمر  
أميرالاي عنا فجأة بهذه  
العجالة غير

المتوقعة إطلاقاً، فإنه يصح  
وحرف من القصير المماوي صه الذي أم به  
هو قصه يقول نكم هو «صحب لعدن الأصفاء  
والأحبه، لما ير حلو» بحاف الإيمان من مواجهة  
الزراع «كل من صلتك عمر وعمل معه في  
صنع أفلام وأصل معه في نشر الثقافة السينمائية  
وسمي لهبة كثر سينمائي عربي يحمل رسالة  
سينمائية في كل الأوطان العربية يتسلح صه  
«هل كنا نحن وإياه من ملكة واحدة؟» لكن عمر

مند ستيفل قننر العاصي، شأت صمن اسرة نهم بفكر والانت وقت صم موهبتها وشخصيتها الفنيه من ها المصاح الفني العراقي، وهي من مواليد الثلاثه ١٩٢١ تخرجت من كليه الفنون الجميله بفكره فسم التصوير علم ١٩٦٤ اسلمه محصورة هي كليه الفسرة جامعة تشرين - اللاذقية، شاركت هي العديد من المعارض الفرديه وجماعيه، اعملها مقبله من وزارة الثقافه السوريه في (المنحرف الوطني بمسئله وزارة المساهله، وزارة الداخلية، القصر الجمهوري، صمن مجموعت حاصله)، حازت على عدة جوائز وعملها برامه تقدير من وزارة الثقافه علم ١٩٦٨ وبرامه تقدير من رئاسة مجلس الوزراء عام ١٩٨٩، ومن مجلس لبل الجسوبي، وهي الى جنب الرسم تكتب الشعر والقصة القصيره، عرف عن لونها تصوير في مدينتها انها اول فاه برامه مقامي للأصيف، فكلفت هذه القصة ذات الشعر الأحمر الناري، وطبع الحد مجلس غير عابيه باحد للرسم حيله الشرع في أوج صحبها وتعلقت الأساطوره في لوجاتها والسبب كب يقول هي احد حواراتها (سأرت لقصوب للمصريه القبطه كوني نرسم في مصر، و جنب منها مطويات جميله جداً كتله صمن خطوط مبسطه هذه الكتله المعمليه المبسطه نواه بالرسم المصري ام بالفتح المصري هي من صقلت عملي، الحط عدي فيه تلخيص وبسيط وكل ها احسنه من الفن المصري لا كمشكله وانما كمطويات) كما سأت - بالهوس القديمه الأوليه بما هي حصره (او غارت) كديها أنة هذه المنطقه للرائحه

\*\*\*

على صانع الجمال هذا ان يعرج مره في حيقه! هي اقل من أربعين عاماً صنع صم أكثر من عشرين فيلماً تسجيلياً طويلاً، وهو روم كبير في السينما العربيه لأن التسجيلي لا يستطيع أن يجلس في عرفة ويصنع فيلماً، ستما بفعل الشاعر أو الرسام أو الروائي يحتاج صانع الأفلام الى تمويل، الى جهه منتج ولين مصلحه ان تروى الحشرات من سيمفوني بلادنا الموهوبين يتجرون هولماً أو اثنين ثم يهضمون على الرغم منهم، لتعصر إيجاد التمويل اللام لمنار بعهم. اشج أكثر من عشرين هولماً، منها ما أصبح علامه فارقه في تاريخ السينما التسجيليه العربيه، مثل «الحياة اليومية في قرية سوربه»، و«النجاح»، و«هناك اشواه كثيره كل يمكن للمرء ان يتحدث عنها»، ولا يحتاج المرء للكثير من الناصر ليري في كل أعماله من العلم الأول الى العلم الأخير محكوم به بالتقويم النعد والسجريه امتلك صم حساً عدياً عميقاً، كان يملك بمصنع الجراح ويشرح حيقا الحقيقه ولم يؤخذ في أي يوم بالتمعز، والموظف الوطنيه السهله، والمساومات عقل ياراد موضوعي نقدي وجراح

\*\*\*

لأبلى بصير بين التجريب والتجديد،  
لنقص على الإحاسيس بيد من حور

نعد لأبلى بصير رائدة من رواد الفن التشكيلي  
السوري المعاصر برز اسمها في ساحة التشكيل

[illegible]

دور ۳ یونیٹ میپو ۶ مں قلم

کتاب: کتب

دندونهای کثیف، شکر بهر  
سورقش، فی موقیع صوت  
عزیزه، عربی، کسب  
کسی، حاکم، ترموش  
لامرغوشی، تسمی، دور  
من حوش و دس، حاکم  
نورجس، بهر شکر  
تسمی، ۱۹۹۹، نوکمه  
مکرر، شقوق، دستور  
به صبر، چندانچه  
می، ۶۰ قطعه، قشیر  
قشیر، صفت، زیاده  
شعبه، موس، و حاکم  
همه، کس، حاکم

[illegible][illegible][illegible]

© 2003 Blackwell Publishing Ltd *Journal of Internal Medicine* 253: 105–112











**الناصر** ويتبع "مستعد لناصر بالاورق" وبطون  
أبها وأبها، لئن إن يطبق بشيء، ثم وصفا في  
جسده ومن يومها لم تشهر هذه الأورق على  
الأصلح وما يطبع عند غيبه ويصنف بمسور  
نصوري الذي روى هذه المكاتبة أنه لا يطعم ما الذي  
فطه عند ناصر بهند لاورق وحب حب به  
حده نعمة ولم يحدث لها لا في مكلوم ولا في  
مسور مضرب بها نسا حسا لا بهور لأحد  
يتنحل فيه" ويقول هذا المعمول المصري إلى عهد  
الناصر كل يعب لم كلوم ويحرقها ويحرقها قيمة  
وطنية عالية ولم يكن يتناول بالدخاؤها وتكرعها  
وصفيتها من أي محاولة للإساءة إلى مكتبها أو  
تعتل بمفادعها

\*\*\*

### حسن زحل وشكليات التجنيد الإسلامي



معرض

بين لأجند  
وتجنيد الإسلام  
والعلمية، لا بد من  
قراءة في خطف  
الإسلامي ونسب  
الإسلامي معصر  
من هذا بشرح حسن  
زحل شكليات التجنيد  
والمعصرة في الحرك  
الإسلامي، وسيذكر  
حسن على أن من  
حاش كنهه شكليات  
التجنيد الإسلامي  
المعصرة مع رجل  
في كتابه قد تفصح

توحي محمد مهدي شمس الدين، الشيخ حسن  
أقرابي، الشيخ راشد القوش، محمد رشيد رضا  
ومحمد حسين المنجي، كنهه دين كتاب فكرهم

ميجنكم قول سقائتي ولكن جري تشكر (توقيع  
... **نجله محمود**) وقد لفت الانتباه بـ  
٢٠١١/٢/١٢

\*\*\*

### لم كلوم حصانه لا يمسها التاريخ

بري، يكتب ويصدق تسمي **جهاد قلبي** في  
كتاب "مكلوم بمر مصر نعمين" من مرسمة  
موسوعة بشور "ميرة نادية نجمية" لمسة  
لغاه العربي لم تظهر حتى الآن

ويروي المؤلف أن لم كلوم عوطت كمر  
فصر "كث الغزاة الرعدة التي منعت الأمانة  
من أن تتوكل مع يجمع إلى مولى مدينته  
لنصفه ممر بعد، وأل جهد فصل بعد  
مرو من مولى على ربح كوك مفرق لم  
كلوم لم صهر بعد مرسمة موسوعة مرسمة  
في صهر مدينته مدينته نجمية و نصفه  
ولم ما يرد في كتابه السافر حديد عن دور  
تريس للكتاب والكل في بيروت ويشرح فضل  
ما يعتقد أنه من أصاب ذلك يقول "مكلوم إلى أم  
كلوم حبسه بها بمصيه مدينته على ممر  
نصر ومن لا علم بمدينته بمصيه ومدينته  
قرب مدينته (في مدينته على ممر)  
كانت المسافة المصرية خلالها تتناولها بحرية  
كاملة كما تتناول أي قلة لغوي، فلم لم كلوم  
عرب كنهيه مدينته رعدة ممر لم يبق  
كنهه من مكتب كمر ممر حسب مدينته  
روم حبة" ويضيف "ولمما تزوجت من  
تكر من نصوري ممر (مدينته ممر)  
**جسد عهد الناصر** شخصيا لمع الصنف  
نصره من ممر مدينته وشيئا من خبر  
عن زوجة" **بشر الناصر** ونقل الكاتب رواية  
عن كنهيه (المقدم) **موقف المصري** الذي كان  
مير أنقابه له طمعا تصل به عهد ناصر  
نصفه ممر ممر ممر عن كمر عهد ناصر  
ثانية من تشبهات فرد عهد الناصر "لا ناصر  
صحيح غير أي م كلوم الصنف ممر والنصر  
عن زوجة، ويكتب مدينته ممر ممر ناصر  
في الوقت الراهن، وهذا كل شيء. وقد فل ما  
أستلح فطه لها" وقد أورد المؤلف مثلا لغوي  
في هذا المجلد قل أنه عندما "والت مرة في يد  
أحد المصريين المصريين أريق حصة تصل  
بالسماقي المصري الزاحل مصطفى أمين  
(١٩١٤-١٩٩٧) منها عهد زوج ومصر بينه  
وبين أم كلوم ومصر من أم كلوم فطه فيها  
بصورة "زوجي العزيز" حمل المسؤول هذه  
الأورق على الفور إلى الرئيس جمال عهد

العالم، وكذلك النتائج الأولى لمشروع تحصيل بتنفذه  
 آل «يونيسكو» يرمي إلى تحليل التزعات اللغوية منذ  
 خمسينيات القرن المنصرم. ويشيد الاجتماع أيضا  
 منقش في موضوع التعليم الثنائي اللغة ورفد  
 التكنولوجيات الجديدة لهذا التطوير. وتقوم المنظمة هذه  
 السنة بصفة، عبر بعض الشبكات الاجتماعية لحض  
 متصفح الإنترنت على تقاسم الخبرات والصور  
 وأعلام الفيديو كمنصة إضاحية على أمكفات ترويج  
 التنوع اللغوي التي تنطوي عليها التكنولوجيات  
 الجديدة. تروّج آل «يونيسكو» للتنوع اللغوي من  
 خلال سلسلة من المشاريع تتخذها في أنحاء مختلفة من  
 العالم. هي شيلي، نشرت برعايتها نصوص مدرسية  
 بثلاث لغات أصلية: الملوقة والأيمارا والرايواي.  
 وفي البرازيل، انطلق عمل توثيق لسلسلة من اللغات  
 والثقافات الأصلية المهددة بالزوال، في سبيل العمل  
 على صونها. وفي أفريقيا، شرع في تنفيذ برنامج  
 لصون ثقافة القامزانيا في منطقة كولشكو (توغو)  
 من خلال تعليم لغة الديلانزي في ١٢ مدرسة  
 محلية ومنذ عام ٢٠٠٠ يحتفل سنويا باليوم الدولي  
 للغة الأم في ٢١ شباط/فبراير، من أجل توعية الرأي  
 العام على أهمية التنوع الثقافي واللغوي، وأهمية  
 التعليم الثنائي اللغة.

### احتفال لبناي

وفي مناسبة هذا اليوم الدولي ويسم اللغة  
 العربية، وفي سياق اهتمامها باللغة العربية لدى  
 الأجيال الجديدة، تلطم اللجنة الوطنية اللبنانية للـ  
 «يونيسكو» حملة لتوزيع جوائز المسابقة المدرسية  
 في لبنان حول «أفضل اختبار وقرأاة لنص نثري»،  
 (قصر آل «يونيسكو»، ٢١ شباط/فبراير الثالثة بعد  
 الظهر). وأصدرت اللجنة بيانا أعربت فيه عن  
 مفهومها للغة الأم التي هي العربية، ومما جاء فيه:  
 «تجد اللجنة الوطنية اللبنانية للـ «يونيسكو» في  
 المناسبات، اليوم الدولي للغة الأم ويوم اللغة العربية، أداة  
 لطفاء مؤاتيا لإثارة الوعي بأهمية إتقان اللغة العربية  
 كلغة أم لتحضن التراث الثقافي والإبداعي لأبنائها،  
 وكوسيلة تخرج عن عبق مشاعرهم وابتداعاتهم، وأداة  
 تنطق بآفاقهم المعرفي والعلمي والأدبي، وقد سبق  
 لها أن انتهجت لهذه الغاية إقامة مؤتمرات وندوات  
 وورش عمل واجتمعت جميعها في شريط الضوء على  
 إشكاليات إتقان اللغة العربية والسبل الكفيلة بمقاربة  
 حلول لها. وما هي اليوم تتوجه إلى الناشئة في  
 مرحلتين المتوسطة والثانوية للفتهم، عبر تنظيم  
 مسابقة مدرسية، إلى حقيقة إن اللغة، لغة أمة،  
 يتطلب تكثيف المطالعة وقرأاة ما يصدر عنها من  
 مؤلفات متنوعة المضمون والتصنيف.



ونظريتهم في الاجتماع الديني وأراؤهم  
 التجديدية في الفقه الإسلامي محل نقاش وحراك  
 ليس من السهل تجاوزها. الكتاب الذي هو في  
 الأصل أطروحة أعدها رحال ثيل شهادة  
 الدكتوراه في العلوم الاجتماعية، صادر عن دار  
 الأمير في بيروت، وي طرح الكتب من خلاله  
 النظرة التجديدية في مواضيع اجتماعية كثيرة  
 كقضية المرأة ومسألة مساواتها بالرجل، وما  
 يترتب عليها من قوانين تشريعية ترعى حرية  
 النساء، إلى مسار التحول في الخطاب الإسلامي  
 نحو الديمقراطية أو تجاه المجتمع المدني. كما  
 يطرح الكتب النموذج الإرشادي الجديد،  
 ومراعاته للموضوع الدينية في القرن، السنة  
 النبوية. ويكون رحال بذلك قد أساء على  
 التحريكين المجتمعية والمعرفية، لتحديد ماهية  
 الخطاب الإسلامي أمام رؤية جديدة للحياة والكون  
 والإنسان والدين.

### اللغة الأم في اليونيسكو

احتفلت منظمة آل «يونيسكو» في ٢١ شباط  
 (فبراير) هذا العام باليوم العالمي للغة الأم تحت  
 عنوان (شعل) «تكنولوجيات المعلومات  
 والاتصال» بهدف العمل على صون أو تعزيز  
 اللغات الأم والتنوع اللغوي. وهذا يساعد على  
 إبراز الإمكانيات الهائلة التي تنطوي عليها  
 التكنولوجيات الجديدة من حيث صون اللغات الأم  
 وتوثيقها وترويج استعمالها. وفي عالم يترصص  
 للزوال فيه نصف الـ ٦٠٠ لغة النقية، يسترعي  
 هذا اليوم الانتباه إلى أهمية الحفاظ على هذه  
 الثروة الثقافية واللغوية. كما أكدت المديرية  
 العامة للـ «يونيسكو»، إرينا بوكوا، في رسالتها،  
 «كل لغة تعد مستورا فريدا للمعاني اللازمة لفهم  
 الواقع والتعبير»، واليوم الدولي للغة الأم هو  
 «فرصة للاعتراف بأهمية هذه اللغات ولتعبئة  
 الدعم لتعدد اللغات والتنوع اللغوي». وفي مناسبة  
 هذا اليوم الدولي، نظمت آل «يونيسكو» في ٢١  
 شباط/فبراير في (باريس) اجتماعا تحت عنوان  
 «التنوع اللغوي والتكنولوجيات الجديدة». وانشاء  
 الاجتماع، فقام

مختصون في علم  
 اللغات، وخبراء،  
 وممثلون عن الـ  
 «يونيسكو» والمنظمة  
 الدولية للترنكوفونية  
 والاتحاد اللاتيني، بتقديم  
 جديدة الأطلس  
 الإلكتروني للغات  
 المهددة بالزوال في



## ويبقى الوطن فوق الجميع

## كتاب جديد للأديبة كوكيت الخوري

من منشورات (القاسية)، صدر حديثاً في دمشق كتاب جديد للأديبة كوكيت الخوري (٢٨٣) صفحة من القطع العادي مع غلاف سمير يعبر بعد ثلثة لوحات فنية معبرة عن مضمون الكتاب وفكر الكاتبة الذي يمكن أن نسميه بوضوح على الصفحة الأخيرة : استشهدت فيها الأديبة بيتت إبراهيم الخوري.

## تنبهوا واستيقظوا أيها العرب

## لقد طما الخطب حتى غلخت التركب

ونرى المتكورة على السيل في حريضة نثرين، أنه من غريب فعلاً أن يكون هذا البيت لإبراهيم الخوري قد قيل قبل مئة وثلاثين عاماً، أي في أواخر القرن التاسع عشر، ألا يبدو لنا ونحن نعيش هذه الأيام المصعبة وكل واحد من شعرائنا اليوم قد

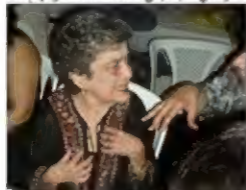
طغى معه تكسبل مثبلاً، ومما عدا بعض ما يهري فسراج يسللي ويصرح منها استيقظوا أيها العرب، ونؤكد المتكورة ليس أن الأديبة كوكيت الخوري واحدة من أعلام الروايات السورية بعد الاستقلال في الأدب والمصطفة والمصل للثقافي صوماً، وقد تركت



رواياتاً مضمناً من المؤلفات ورد في الصفحة (٢٨١-٢٨٢). أوتيه شعر بكفر اسمه بعنوان (عشرون عاماً إيمان عام ١٩٥٧، وأهمه (أيام محبة) وهي رواية صدرت ١٩٥٩ في العربية، وقد أحدثت رنود فعل قوية أشبه بكنوزي في المصنف العربي آنذاك، ثم عكست وصدرت هذه الرواية باللغة الإنكليزية عام ٢٠٠٦ كذلك صدرت للكتبة الأدبية ديوان شعري بلقونية بعنوان (راغية) عام ١٩٦٠، ورواية بعنوان (أمة واحدة) عام ١٩٦١ - (أنا الصدى) عام ١٩٦٢ (كثيلاً) عام ١٩٦٨، (تضيق بيني الكبير) عام ١٩٦٩، (دعوة إلى القبطرة) عام ١٩٧٢، (أوراق فارص

الخوري) عام ١٩٩٧ الخ... وتعتبر اليوم كوكيت الخوري واحداً فاعلياً سياسياً مؤزراً في محفل الأدب والمصطفة والثقافة يوماً في المصنف العربي. يتضمن الكتاب كما ورد في صفحة الغلاف الرئيسية مجموعة مقالات تقع في فصلين : الفصل الأول : العنوان على العراق الفصل الثاني : سورية وبلقي في الزمن الصعب كتب الفصل الأول بن شهرى (١٢/٢٠٠٣) و (١/٢٠٠٣)، وقع في الصفحت (٣٦-٩) أهم ما فيه : مجموعة من ضمن مقالات الأولى بعنوان (أي .. حرب) يقول فيها : أبا أديبة والكتبات مهنتي... وضع الكلمة في مكانها وأصلي وهوساً أي حرب؟ حب يا علم... هل وصلنا إلى زمن ضمني فيه ضلعة أحضمت بتضاماً محزون معزفون على أرض مواشيت مسكتين ثغرة سرهم وقطهم حرباً... كتب عاكبت عنهم كتبت أنتعتي والمخوان والإحرام والأضصاف والقفل والتمزو والقوسية والبروية. أما المقالة الثالثة فقد كتبها في اليوم العشرين من العصفون على العراق (١٤ آذار ٢٠٠٣) وهي بعنوان (وقلصة الانصاف) تتلها فيها بما يحدث اليوم، وكلها كانت نقرأ في كتاب مطوح : حلتها بلقون : (كيف لم يترج لهم الكرميون أن التمن الذي سينطونه بأعظ إلى حد لا يعموب... وتضمن القول في العصفون : أربعة نثني كتبت في اليوم التاسع العصفون، والخامسة في الخامس عشر فقول فيها للرائس بوش : (مما حلت من هذا الحوان بوى أنك صرت تعلم وحسرت نصك)... (وأنا كل بوش يصرح يومياً بكه سرخ الحرب فهو لا يترك أنه مستقلاً وعلى مدى الأيام قد حسر السلام)... أما الفصل الثاني من الكتاب، فقد خصصته للكتابة (سورية وبلقي في الزمن الصعب)... وهو فصل كبير يتكلم من مجموعة مقالات تتضمن معظم صفحات الكتاب (من ص ٢٦٥-٣٣)، وكلت هذه المقالات قد نشرت على التوالي في (مجلة البيت) في دمشق كل يوم أحد من (١٦ تشرين الأول ٢٠٠٥ حتى ١٦ نوزل ٢٠٠٦) وسوف أقبس هذه الأسطر من بعض سائلين بعنوان (يضحك في دمشق) : سلام على الصائين وعلى المؤملين عبر الصائين وعلى كل من آمن بانه والوطن والعلى... قولها بدينية شهر رمضان المبارك في هذه الأيام المصعبة... وبدينية اقرب العبد... وسط أجواء التهديد... قول أخبار الحي أن بعض المصنفين في دمشق صلبوا يوماً من رمضان... وكل الإضرار مع بعض المشين في قاعة كنيسة حارة الزين... لم أستغرب هذا... لكنني استعربت أن يسلو الأمر للخصص مصغراً وهرباً... لفظة الدامي بين السيلين والسيلين في دمشق تعود إلى تزيح دمشق وهو تزيح أقدم مثبلة حبه على وجه الكثرة الأرمنية... دمشق هذه الواحدة المزروعة في الصحراء، أو هذه الزمردا المنعرة

اعتبرها وأضحوها "كثوية" واضحة في كلامها  
الشاعرة الصهيونية. وبعثت رفض كلامها حديثها  
عن العذبة التي اعتبر تزويهاً لها غايته سياسية.  
هو أنها قالت إنها متفكرة فسيديتها بلغتها العربية التي  
لم يجازها منذ عدة عقود بعداً فقط لغة مبنية،  
لما اعتز من عليها أحد. لكن الرد العربي لم يثن  
كثيراً، حيث سعد الشاعر الفلسطيني فخري زهر  
بعد لحظات من انتهاء الشاعرة الصهيونية من إلقاء  
قصيدتها، وقراً عدة قصائد قصيرة، ثم قال في ختام  
قراءته "القصيدة الأخيرة أهدتها إلى مدينة أريحا  
الفلسطينية التي يلقى عمرها ثمانية آلاف عام، وذلك  
في إشارة ترحيماً إلى المدينة الكنعانية التي تذكر  
التوراة نفسها أن اليهود أبكروا عن بكرة أبيها. وحيناً  
الشاعر الفلسطيني الشجرة الصورية، وقال "علينا  
نحفل في العام المقبل بنحور قسطنطين". وكان رد  
فيل الجهور والشعراء كلاً لهمي الانشباع بهم  
كانوا في حاجة إلى هذه الكلمات لتشار لهم ما



أصبروه غروراً وتعجبوه من شاعرة صهيونية  
بعد هذه الحادثة صغنت الشاعرة الإسرائيلية من  
مناوشتها واستفزها ما تشعراء العرب المشركين،  
خاصة بعد أن تحولت في البداية التقرب منهم دون  
فائدة، فكثرت لقمصم التقرب من جميع الشعراء  
الأجانب الذين تتأدهم يتحدثون مع الشعراء العرب،  
وهو ما أوضحتها الشاعرة العربية تلس نايين  
بقولها "إنما تحاول أن تصور صدقة لكل شخص  
يتسلم في وجه الشعراء العرب". ورداً على سؤال  
عن رؤيتها لمثل هذه الشاعرة الإسرائيلية، قالت نايين  
"هي في رأيي خائفة، لا تدري، إنها تحاول استمالة  
الجميع بطريقة لطيفة كي تبدأ في التحدث عن وضوة  
العرب تجاه يهود إسرائيل". أفتقنوا على تنظيم  
المهرجان لم يعطوا من جانبهم على ما حدث، لكن  
الشاعرة النيكاراغوية جنوريسا جيلوردي، التي  
تسرف على تنظيم المهرجان مع زوجها الشاعر  
أكبر فرانسيسكو ده إسبين فرنانديز، حرصت في  
الأيام التالية على أن تصف الانتشاك العربي الصهيوني  
الذي كان يتصاعد كل يوم بين الشعراء الفلسطينيين

في إظهارها للذم، كما يصفها الطيب الباحث  
أنجوس: "تمشق هي لثني استطاعت منذ بدء  
تاريخها، ربما بسبب توليها الشخصية وسلطانها  
التيع وبماها الحقوة العذبة". ربما بسبب مرور  
جميع القوافل فيها وتالياً لثو جهورها البشرية،  
وربما لأنهم اعطروها فعلاً "جدة أثر على  
الأرض" لثي يتعايش فيها الناس على اختلاف  
ما بينهم ويولهم في صحة وولام. كليت انثي أن  
أستمر في التحليل السياسي مع (كرويت) في  
كاتها المعز الهاف (ويكي الوطن فوق الجميع)  
حتى يثي حكما قالت: "لأن المغرب.. فوسلب في  
الهدوء تدرباً مخطياً يلف دمشق ويتصاعد بها  
إلى أعلى لشعباً مساوياً.. لكن هذه المثالة  
الصورية لن تستطيع أن تستوعب كل الانتقيد  
المساوية والمعاني الصيفة الهافية الصيرة عن  
الشخصية الواقعة والتقاليد الواسعة المتعددة  
المتماثل لأتوية الشاعرة والمبالغة الإجماعية  
كرويت الغوري، فليل الثري إلى كاتها (ويكي  
الوطن فوق الجميع)، والتي من حقه أن يكون في  
مكتبة كل بيت ليكون في مثلول كل فرد من  
أفرادها ينهل مما جاء فيه من بلباع الوطنية  
الصافية الصافلة ويسمع صوت كرويت يتردد مع  
رجع الأذان قول الشاعر أحمد شوقي:

وهي ثو شغت بالخذ عنه

نار عتي إليه بالخذ نفسي

\*\*\*

## صراع عربي صهيوني في حلبات الشعر

تعد الأختار إلى أن كواليس مهرجان الشعر  
العالمي في نيكاراغوا، الذي افتتح مساء الأحد  
٢٠١١/١٢/٢٠ بمدينة غواتيمالا النيكاراغوية، قد  
شهد صراعاً عربياً صهيونياً منذ المخطات الأولى  
لافتتاحه. والشاعرة الصهيونية مافا بنحاس كوهين  
(من مواليد ١٩٥٥) لم تتورع في ثلاث أيام  
المهرجان، ومع أول قراة لها أمام الجمهور بلعد  
المبائين الرئيسية بلندن، عن أن تسابق  
الشاعرة النيكاراغوية الكبيرة كلاريسا جيريلا  
حضرت مرتبة ذري الفلسطينية قراةها الشعرية  
بكلمة قالت فيها "سألكي قصيدتي باللغة الأم  
لشعب إسرائيل، للغة التي يتحدث بها شعب  
إسرائيل (العظيم) منذ أربعة آلاف سنة". لم تجد  
هذه الجملة الاقتصادية مدى يذكروا لدى الشعراء  
المشاركين الذين وصل عددهم إلى ١٤٠ شاعراً  
من جميع أنحاء العالم، إلا الاستعاض والامتنان  
الذي شعر به الكثير منهم، خاصة أنه لم يسمي أن  
سعد شاعر ما وقال إنه سيقرا قصيدته بلغة التي  
يتحدثها أهلها منذ آلاف السنوات، ناهيك عما

الماضي كفت الشاعر الصهيونية سمائنا ميسيج توقع لأطفال المدارس بكلمة إسرائيل بدل أن توقع باسمها، هؤلاء الشعراء يتقنون بحسن قومي وليس لمجرد المشاركة الثقافية، وهو ما دفع الشاعر الأميركي الكبير أميري بركة الذي كان مدعوا العام الماضي إلى إلقاء قصيدة بعنوان "من فجر أميركا؟"، يتناول فيها أحداث الحادي عشر من أيلول/سبتمبر ٢٠٠١ ويتهكم فيها بهود أميركا بهذه التفجيرات. ويضيف رطروط أن موقف أميري بركة ذلك دفع منظمي المهرجان إلى أن يطلبوا منه عدم إلقاء القصيدة مرة أخرى بحجة أنها طويلة، لكن أميري قرأ القصيدة ذاتها في أربع قراءات نظمت له أثناء دورة السنة الماضية "كثيرة في لشاعرة الصهيونية والفقهاء على المهرجان". من جهتها قالت الشاعر أنيكا اغوية من أصل فلسطيني معاد مرقص "هذه السلوكيات الاستعمارية غير مقبولة ولو تمت باسم الشعر، فالشعر بريء من مثل هذه الأمور".

فخري رطروط والمصري عصاد فؤاد من جهة وبين الشاعر الصهيونية من جهة أخرى. وصلت الإدارة على تنظيم فعاليات تبعد الطرفين عن بعضهما بعضاً، سواء في الأماكن أو التوقيت، كما حرصت على عدم توسع الخلاف بأن أبعثت ثلاثة شعراء من أصول عربية عن الصدام مع الشاعر الصهيونية، هم الشاعر أنيكا اغوية من أصل فلسطيني معاد مرقص، والشاعر الكوستاريكي من أصل فلسطيني رنولفو حداد، والشاعر الكوستاريكي من أصل ليتواني أومالكو سناوما. كما أبعث الشاعر الصهيونية والذين من شعراء الولايات المتحدة الأميركية صباح الجمعة الماضي الموافق ١٨ شباط/فبراير الجاري في رحلة إلى مدينة ليون أنيكا اغوية، وحيات لهم مبيتاً بأحد الفنادق، حتى لا يحضروا عشاء نظمه السفير الفلسطيني بنيكا اغوا محمد مسعادات لجميع شعراء وضيوف المهرجان. ويقول الشاعر الفلسطيني فخري رطروط "هذه ليست المرة الأولى التي يشهد فيها مهرجان نيكا اغوا مثل هذا الصراع العربي الإسرائيلي، ففي دورة العام